Identidades de viento : música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha / G. Flores Mercado.

Georgina flores mercado

Universidad Nacional Autónoma de México

Identidades de viento.
Música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha

B. Georgina Flores Mercado
gfloresmercado@yahoo.com.mx

Al pueblo de Santiago Tingambato

A las y los músicos p'urhépecha

A todas aquellas personas
que mantienen de mil maneras
vivas las tradiciones musicales
de los pueblos del mundo

ÍNDICE

Introducción

I

Las bandas de viento son una de las agrupaciones musicales que más existen en México. Estas agrupaciones a pesar de su corta historia, si las comparamos con otras, han nutrido y enriquecido la cultura musical de nuestro país.

Se les llama bandas de viento porque utilizan principalmente instrumentos de aliento como la trompeta, el trombón, la tuba, el saxhorn, el saxofón, aunque también hay instrumentos de percusión como la tarola o los platillos. Las bandas son de distintos tipos: militares, civiles, estatales, comunitarias, escolares y pueden estar formadas desde 4 miembros hasta 60 (Flores, Felipe y Ruiz, Rafael, 2001).

Las bandas pueden clasificarse en tres grupos: bandas nacionales y de las grandes ciudades, organizadas principalmente por la policía o el ejército; las orquestas municipales de participación voluntaria y las comúnmente denominadas *bandas de pueblo*. Las *bandas de pueblo*, cuentan con músicos que tocan toda gama de alientos y participan tanto en fiestas públicas como privadas, cívicas o religiosas, bautizos, bodas o entierros. Sus repertorios son amplios y variados pues incluyen piezas populares, militares o de música clásica. Las elites las consideran ruidosas y de mal gusto pero la *gente común* considera que son la alegría de sus pueblos (Thomson, Guy, 1994).

Los músicos de las bandas de pueblo, *tocan de oído*, pero también estudian solfeo y leen partituras o memorizan las obras. Los músicos pueden ser campesinos o estudiantes, maestros o profesionistas, médicos o amas de casa, es decir, realizan otras actividades además de su dedicación a la música. No hace mucho tiempo estos músicos viajaban a pie cargando sus instrumentos para llegar a los pueblos donde se les solicitaba tocar; actualmente muchas bandas cuentan con autobuses propios.

El arraigo de las bandas en los pueblos de México ha sido tal, que generalmente se les identifica fuertemente con su localidad. Los nombres de las bandas, tanto de música tradicional como popular, indican que éstas son vistas como organizaciones vinculadas a la vida comunal de cada pueblo (Simonett, Helena, 2001).

II

El presente texto es el resultado de una investigación realizada en el pueblo de Santiago Tingambato, Michoacán, desde la psicología cultural. Desde esta óptica considero que las bandas son auténticos observatorios culturales que nos permiten comprender cómo se construyen sujetos colectivos e identidades culturales en poblaciones indígenas que atraviesan por la llamada *nueva ruralidad* en México.

Este estudio no es pionero. Las bandas de viento ya han despertado interés en el medio académico. Aún así falta mucho para dar cuenta de la complejidad económica, social, histórica, cultural, musicológica, estética, afectiva y más de estas agrupaciones musicales.

Los estudios realizados en América Latina sobre las bandas de viento describen que generalmente están compuestas por personas que pertenecen a las clases populares y culturas rurales, a diferencia de otros países como las bandas en Estados Unidos donde muchas son integradas por jóvenes universitarios. En el contexto latinoamericano generalmente participan, campesinos, albañiles, carpinteros, empleados del ferrocarril y obreros. Participantes que nos muestran las clases sociales de los sujetos que se han apropiado de estas agrupaciones musicales. Las bandas también han sido bien acogidas por la población indígena por lo que no sólo el análisis debe centrarse en la cuestión de las clases sociales sino también de las identidades culturales.

Por otra parte, las investigaciones psicosociales indican que a través de la participación en estas bandas se producen vínculos comunitarios y se construyen identidades colectivas. Por ejemplo Jorge Santiago (2000) sostiene que las bandas en Brasil son agrupaciones que se crean en torno a la música y se usan como espacios para el intercambio musical, de ayuda mutua e interacción social informal. Los lazos que se establecen en estas agrupaciones musicales pueden ser tan fuertes que los miembros las consideran como sus familias.

La investigación realizada con bandas infantiles y juveniles en Venezuela por Ma. Teresa Urreiztieta y Marisela Hernández (1998) ubica a las bandas de música como parte de un movimiento cultural popular a través del cual los grupos más excluidos de la sociedad

venezolana pueden acceder al arte de la música. Las bandas son espacios donde se construyen nuevos significados sobre la realidad social, los niños y los jóvenes, adquieren un fuerte sentido de responsabilidad y compromiso, realzando el valor del esfuerzo propio como aporte al logro colectivo. Los participantes en estas agrupaciones musicales expresan que se sienten como en familia o en equipo, lo cual afianza el respeto por el trabajo del otro, la amistad, la solidaridad, el liderazgo horizontal, la coordinación y la organización para el logro y éxitos comunes. Estas agrupaciones musicales al estar formadas por jóvenes y niños de sectores empobrecidos -material, cultural y espiritualmente- representan para algunos la posibilidad de tener una *carrera profesional*, una dignificación de sus vidas personales y una oportunidad de participar en la creación artística. Al tocar y ensayar en las plazas públicas de los barrios y pueblos venezolanos estas agrupaciones facilitan que la comunidad aprecie y defina nuevos valores hacia la música y el arte, ya que estas agrupaciones nutren la cotidianidad y despiertan el sentido estético en su público. De esta forma la belleza no sólo está en los museos sino en la propia comunidad.

En el contexto mexicano, el rol de las bandas en la vida social, su historia y significado cultural ha sido poco analizado y han recibido poca atención por parte de la Psicología social. Las investigaciones que existen han sido realizadas principalmente desde la Historia, la Antropología o la Etnomusicología las cuales han centrado su interés académico en comprender los procesos de formación histórico-culturales de las bandas, los valores que en ellas se gestan, a entenderlas como expresiones culturales de la vida de los pueblos, como espacios de socialización y convivencia o como fuentes de identidad cultural. Entre estas pocas pero interesantes investigaciones, algunas de ellas tesis para obtener distintos grados, podemos citar algunas como la del historiador Guy Thomson (1994) quien analizó el rol ceremonial y político de las bandas en México desde 1846 a 1974. También desde la Historia está la investigación de Rafael Ruiz (2002) quien reconstruye ampliamente la historia de las bandas militares en México (1767 a 1920). Otra investigación con la que contamos es la del antropólogo José A. Ochoa (1993) realizada en una comunidad mixteca donde las bandas son consideradas un importante componente de la vida comunal de ese pueblo indígena. Para analizar procesos migratorios contamos con la investigación de Alfonso Muñoz, quien se aproxima a la vida cultural urbana de migrantes zapotecos a

ciudad Netzahualcoyotl a través de las bandas de viento. Las bandas participan en la realización de los rituales religiosos y populares de los migrantes. Las bandas además de amenizar con su música los eventos y rituales festivos son organizaciones sociales que les permiten reproducir su identidad cultural indígena y la música se convierte en un fuerte símbolo para la cohesión social. También en el contexto de la migración encontramos la investigación etnomusicológica de la suiza Helena Simonett (2001) quien analiza cómo las tecnobandas que han cruzado la frontera México-Estados Unidos han contribuido a formar una conciencia colectiva entre los migrantes mexicanos y sus hijos nacidos en los Estados Unidos. Estas bandas *del norte*, han reinterpretado la tradición musical mexicana y la han acoplado a las necesidades de su público actual bicultural.

En general las investigaciones apuntan a que las bandas no son únicamente grupos de animación festiva, constituidos de manera espontánea sino agrupaciones históricamente instituidas, a través de las cuales se generan vínculos sociales, se construyen identidades y para sus participantes se convierten en un estilo de vida. Históricamente las bandas de música han tenido un rol fundamental en la construcción del *nosotros comunitario* y de las identidades culturales.

III

Muchas de las actuales bandas de música que conocemos en los diferentes pueblos, comunidades y ciudades son *hijas* de las bandas militares del México del siglo XIX. Según Rubén Campos (1928) las bandas de música en México se establecieron en la vida popular en la primera mitad del siglo XIX, después de la guerra de independencia y seguramente su denominación fue tomada de las bandas de clarines y tambores de los cuerpos del ejército colonial español. En la Nueva España de mediados del siglo XVIII se inició la formación de una fuerza militar profesional y cada batallón de este ejército debía contar con músicos de ordenanza y de armonía. Los primeros debían traducir las órdenes verbales en sonidos amplificados para ser escuchados por la tropa y los músicos de armonía tocaban en desfiles y eventos como corridas de toros, procesiones religiosas o actos con autoridades civiles (Flores, Felipe y Ruiz, Rafael, 2001).

Desde inicios del siglo XIX las bandas de viento incrementaron su número considerablemente tanto en las ciudades como en los pueblos y comunidades. Según Guy

Thomson (1994) después de 1900 virtualmente cada pueblo tenía por lo menos una banda de viento como parte central de su vida comunitaria y ceremonial. Esta proliferación, a la manera de ver del historiador, fue por la relación de tres factores: 1) las bandas de viento y su repertorio musical reforzaron el ya importante lugar que tenía la música y los músicos en la vida ceremonial de pueblos y comunidades, al *renovar* las limitaciones estéticas y técnicas de la música tradicional e instrumentos tradicionales de ese tiempo; 2) la banda servía para incorporar elementos de liderazgo del pueblo; y 3) la banda se convirtió en un importante representante de la imagen del pueblo tanto hacia el interior del pueblo como hacia el exterior.

De acuerdo a este mismo autor, la banda jugaba un rol muy importante en las relaciones exteriores de las comunidades: honrar a dignatarios o funcionarios públicos, dar prestigio a la comunidad cuando tocaban fuera de su comunidad, ser un medio para normalizar las relaciones entre pueblos o comunidades después de que éstas habían experimentado algún tipo de conflicto entre ellas.

Los instrumentos de las bandas también se han modificado a lo largo del tiempo. Hace unos 150 años se construían artesanalmente y a partir de la tercera década del siglo XIX se empezaron a manufacturar con laminadoras, tornos y troqueladoras. La música interpretada con instrumentos de viento no es un fenómeno reciente en México. Antes de la industrialización las bandas se componían por chirimías, trompetas naturales, bajones sacabuches (trombones), cornetas de madera y serpentones. Los grupos de músicos del *México prehispánico* ya experimentaban con instrumentos de viento como caracoles y ocarinas y de percusión como tambores cuyos sonidos estaban muy presentes en la intensa vida ceremonial (fiestas, batallas, etc.) de los pueblos indígenas (Flores, Felipe y Ruiz, Rafael, 2001).

Después de la Conquista española se dieron profundos cambios musicales. Algunos instrumentos eran totalmente desconocidos, otros, como los de aliento (clarines y trompetas) y percusión (tambores, cajas y atabales) resultaron más familiares para los pueblos indígenas. Las semejanzas entre los instrumentos propios y los castellanos permitieron una apropiación sincrética de los nuevos instrumentos, es decir, les acogieron desde su propia cosmovisión (Flores, Felipe y Ruiz, Rafael, op.cit.).

Los frailes evangelizaron a través de la música y la iglesia particularmente fomentó la formación de bandas para acompañar servicios, procesiones y danzas. Posteriormente, las bandas de la época colonial no sólo se dedicaron a las festividades religiosas sino también a las fiestas y ocasiones cívicas como los eventos taurinos (Thomson, Guy, 1994).

En México, las bandas de viento, fueron secularizadas y puestas en escena nacional por los conservadores y por el presidente Antonio López de Santa Ana alrededor de 1850. Posteriormente las bandas se consolidaron durante la guerra de intervención francesa. Dos bandas influyeron de manera considerable en la música de banda en México: la banda de la Legión Extranjera Francesa dirigida por M. Jalabert y la banda de la Legión Austriaca dirigida por J. Saverthal (Thomson, Guy, op.cit.). Estas bandas que acompañaban al séquito del emperador Maximiliano, no sólo contaban con un amplio repertorio de melodías sino que también contribuyeron a la secularización de las bandas y dieron conciertos en las plazas públicas. En 1866, el Conservatorio de Música integró a las bandas militares y a las austriacas dirigidas por Saverthal, para perfeccionar sus interpretaciones (Thompson, Guy, op.cit.; Ochoa, José, 1993).

A lo largo del siglo XIX, las bandas militares fueron importantes fuentes de empleo para los músicos. En el estado de Puebla, por ejemplo, los líderes militares Liberales fueron los que formaron o reorganizaron a un buen número de bandas en los pueblos durante y al finalizar la Guerra de Reforma y la Intervención francesa. Con el triunfo de la República en 1867, cada cuerpo del ejército integró una banda militar de música para imitar a las bandas que trajeron el ejército francés y la guardia imperial de Maximiliano. Las bandas militares proliferaron de manera importante en todo el país y se sabe que cada cuartel de la ciudad de México contaba con su propia banda. Muchas comunidades y pueblos establecieron grupos filarmónicos y se impulsó la formación tanto de bandas militares como civiles en los pueblos (Thomson, Guy, op.cit.).

Las bandas militares solían tocar un repertorio donde se combinaban marchas, himnos, arreglos de oberturas de ópera y arias; además tocaban sones de la tierra y música de moda de compositores mexicanos. Con la expansión del capitalismo y la diferenciación de las clases sociales, las bandas de las Sociedades Filarmónicas empezaron a tocar en espacios privados para deleitar únicamente a las minorías privilegiadas. Sin embargo las bandas de las

guarniciones militares ofrecían audiciones en parques y jardines públicos, tanto en las grandes ciudades como en las pequeñas. El kiosco fue una construcción que se expandió desde el último cuarto del siglo XIX en las plazas principales de pueblos y ciudades lo que facilitó que el pueblo pudiera conocer obras de compositores mexicanos y extranjeros (Flores, Felipe y Ruiz, Rafael, 2001; Simonett, Helena, 2001).

Según el historiador Rafael Ruiz (2002) la idea de interpretar música en lugares abiertos y dirigida a grandes públicos surge en Francia después de la Revolución ya que se consideró que la música era un potente vehículo para transportar los mensajes ideológicos de la Revolución Francesa. En la Francia de aquella época, finales del siglo XVIII, la única agrupación musical autorizada para tocar en lugares públicos era la banda militar. La banda se entendió como una alternativa a la música elitista de cámara, de cuerdas y teclados del Antiguo Régimen. El kiosco fue la concretización de esta idea y se convirtió en el espacio por excelencia de las bandas de viento. La demanda social del kiosco fue tan grande que varias empresas francesas editaron sus catálogos con diferentes tipos que iban desde los simples, los ordinarios, los ornamentados y los lujosos.

En México, el movimiento revolucionario fue un crucial catalizador para el desarrollo de las bandas con características regionales. Durante la Revolución mexicana en 1910, muchos músicos locales se unieron a las bandas militares y al finalizar ésta, estos músicos regresaron a sus poblaciones con nuevos repertorios musicales. La visión militar envolvió fuertemente la vida cotidiana del México posrevolucionario y en los repertorios musicales de la bandas se incluían aún toques o melodías militares. Las bandas también fueron partícipes de la vida política del México posrevolucionario, actuando por ejemplo en actos de campañas políticas (Simonett, Helena, 2001).

Los primeros gobiernos surgidos de la Revolución pusieron especial interés en la educación y la cultural desde una perspectiva nacionalista. José Vasconcelos Secretario de Educación, inició una cruzada educativa mediante la cual se enviaba a profesores a zonas rurales. Los niños fueron formados en técnicas para las bandas de música como parte de este amplio movimiento educativo nacional. Hay que señalar que aunado a este proceso de formación musical los jóvenes se convirtieron en músicos patriotas y fueron una importante clientela política (Ochoa, José, 1993; Thomson, Guy, 1994.).

La historia de las bandas de viento en México, ha implicado complejos procesos de estructuración y re-estructuración social cuyos cambios han girado de lo religioso hacia lo secular y de lo militar hacia lo civil. Sin embargo en esta historia aún existen grandes vacíos y falta andar caminos para dar explicaciones más certeras sobre los procesos socio-históricos de estas agrupaciones musicales.

IV

Las bandas de viento han sido bien acogidas en muchas poblaciones indígenas. Las bandas permitieron que se mantuvieran vivas las tradiciones musicales y actualmente se han convertido en una importante fuente de empleo. Los estados donde hay un alto porcentaje de población indígena y mayor arraigo de bandas de viento son Oaxaca, Michoacán, Morelos y Guerrero. Estos estados coinciden con los lugares donde el Estado mexicano fomentó este tipo de agrupaciones musicales durante el Maximato y el periodo cardenista (Alonso, Marina, 2005).

En las *Memorias del Departamento de Asuntos Indígenas* de 1938-1939 se reporta que las áreas de educación de dicho departamento proporcionaban cierto tipo de instrumentos musicales, de aliento y percusiones, para la conformación de las bandas de pueblo. Esto no quiere decir que los pueblos indígenas fueran sujetos receptivos pasivos de los programas culturales sino que muchas veces estos programas eran resultado de las demandas y exigencias de estos pueblos (Alonso, Marina, op.cit.).

Las bandas en las poblaciones indígenas operaban de manera diferente a las poblaciones mestizas. Las bandas en el contexto indígena adquirieron un profundo sentido comunitario e identitario y tocar en una banda era considerado un cargo reconocido para beneficio de la comunidad. La participación en las bandas en algunos casos era una manera de evitar o escapar de otras obligaciones comunitarias (Thomson, Guy, 1994).

Específicamente en Michoacán a finales del siglo XIX y principios del XX, por disposiciones de los gobiernos de esas épocas se establecieron orquestas de cámara en todas las poblaciones aún en las más pequeñas ya que eran consideradas como elegantes y refinadas para interpretar la música de origen europeo. Los jóvenes y adultos campesinos, fuera en los curatos o en alguna casa particular del músico más preparado, que generalmente era el

organista de la parroquia, comenzaron a aprender música con distintos instrumentos como: el violín, violoncello, el contrabajo, la flauta, el clarinete o el trombón de émbolos (Próspero, Salvador, 1987).

Según el historiador Guy Thomson (1994), durante el siglo XIX, la inserción de las bandas de viento en los pueblos indígenas no necesariamente desplazó a las agrupaciones existentes al menos no de manera inmediata. Las bandas de viento coexistieron de manera conjunta con los ensambles de instrumentos prehispánicos como el teponaxtle y la chirimía. Sin embargo al ampliarse el rol de las bandas en la vida secular y disminuir la importancia de las celebraciones religiosas hicieron que los ensambles de instrumentos prehispánicos también fueran languideciendo hasta prácticamente su desaparición. Las flautas y tambores del México central tuvieron menor importancia al estar asociados a los rituales sagrados y religiosos prehispánicos. Sin embargo, como señala Thomson, el desuso del teponaxtle y la chirimía no necesariamente implicó el fin de la *música indígena* ya que gran parte de su repertorio fue resignificado por las bandas de viento. Las bandas interpretaron de manera novedosa muchas de las melodías ceremoniales y tradicionales que eran interpretadas mediante dichos instrumentos prehispánicos.

El cambio y desuso de instrumentos prehispánicos fue la evidencia de los cambios sociales que se vivían en todo México. Principalmente la institucionalización de la ideología liberal, la secularización de la vida social y las formas de vida modernas produjeron cambios en las prácticas culturales y musicales locales. La introducción de la banda de viento en los pueblos rurales e indígenas, no sólo fue considerado una forma de ingresar a la vida moderna, en sus valores y sus formas, la banda en sí misma era ya una institución moderna cuyos instrumentos metálicos funcionaban como pequeñas máquinas, los cuales no sólo permitían ejecutar melodías más fácilmente a los músicos sino más fuerte y con sonidos más durables, ideales para los nuevos eventos en plazas públicas y sus kioscos (Thomson, Guy, op.cit.).

V

En los pueblos indígenas las bandas son un símbolo de identidad incuestionable ya que la banda existe, como existe la iglesia, el idioma propio o el tamal de frijol. Esta agrupación musical forma parte de la historia de los pueblos y puede ser considerada una institución comunal y en muchos casos pertenecer a ellas es un honor y un gran compromiso social por

lo cual las bandas de viento están articuladas al complejo entramado simbólico de la vida comunitaria de los pueblos indígenas (Álvarez, Lucía y Becerra, Gabriela, 1990).

Según el historiador Guy Thomson (1994) las bandas en México y su repertorio musical han reforzado la vida ceremonial en las comunidades sin importar sus limitaciones estéticas y técnicas. La banda ha sido un elemento importante tanto para definir la autoimagen del pueblo como la percepción del pueblo que tienen los de *fuera.*

En los pueblos indígenas las bandas de viento se han formado a partir de las relaciones de parentesco y el compadrazgo. Por ejemplo, en la población mixteca de Santa María Chigmecatitlán, José Ochoa (1993) describe que las bandas suelen estar conformadas por familiares y llevan por nombre el apellido paterno de la familia como los Sandoval, los Flores o los Rangel y la educación musical es dirigida principalmente a los parientes sanguíneos para ir reponiendo o ampliando a los integrantes de la banda. De esta forma pueden mantener el mismo nombre pues si incluyeran a más personas que no son sus familiares entonces se reclamaría el cambio de nombre. En esta comunidad mixteca algunas bandas se han formado desde el siglo XIX y su continuidad se debe a estas fuertes relaciones de parentesco y compadrazgo. Cuando han existido conflictos o expulsiones de integrantes de las bandas, para llegar a la reconciliación, suelen utilizarse los compromisos matrimoniales o compadrazgos lo que permite dar continuidad a la banda.

Las culturas indígenas se han apropiado de la banda de viento para cumplir con sus fines comunales. Para dar vida a esta cultura comunal las bandas de viento son solicitadas en un sin número de rituales y momentos sociales. Por ejemplo, Ulises Fierro (2005) describe que en el estado de Morelos en la población nahua de San Bartolomé Atlacholoaya, la música de viento debe estar presente en el *huentli* u ofrenda para el ritual agrícola. La música de viento también está ligada al santoral católico y a prácticas terapéuticas. La ofrenda o *huentli* se compone en general por alimentos, bebidas dulces o alcohólicas, es decir, la ofrenda se compone de alimentos que son los sabores de la ofrenda, el copal para los olores, las flores para los colores y los cohetes y la música son la parte sonora de la ofrenda. La participación de los músicos en el *huentli* no es remunerada pero son a los primeros a quienes se les sirve de comer y beber. También los servicios de la banda son solicitados cuando un niño o niña llora sin motivo, pues se considera que hay que prepararle un *huentli* al santo del altar

familiar. En este ritual el padrino o la madrina cargan al niño o niña que llora y la música de la banda debe interpretar sones tradicionales hasta que el niño o la niña paran de llorar.

Las bandas también participan políticamente en los movimientos sociales, para que las demandas que realizan como pueblos indígenas se oigan con más fuerza. Las bandas son instrumentos para conseguir beneficios para las comunidades y los músicos suelen viajar durante horas o días para llegar a las grandes ciudades y centros de decisión para decir con su música a los gobiernos: ¡aquí estamos! (Álvarez, Lucía y Becerra, Gabriela, 1990).

En la meseta p'urhépecha un buen número de las presentaciones de las bandas de viento son en celebraciones religiosas, bodas, bautizos, entierros, para cambiar al santo de casa o en las fiestas patronales. La música es variada: hay música para la alegría, el duelo, el acto religioso, etcétera. Las bandas de viento son el plato fuerte de toda fiesta patronal, ocupan el lugar central en el ritual festivo y por lo tanto se invierte muchas veces grandes cantidades de dinero y hay gran expectativa en sus actuaciones (Nava, Fernando, 1999).

Durante las fiestas patronales p'urhépecha, las bandas tienen que actuar en momentos específicos como dar la bienvenida a sus similares que llegan a la fiesta así como a grupos de personas con algún cargo o representatividad. La banda –tanto local como la invitada- se encarga de tocar en las procesiones para el cambio de los santos, durante la quema de fuegos pirotécnicos o en las danzas. Según la fiesta y el pueblo a las bandas se les recibe y se les despide de forma distinguida pues la gente suele encaminar a los músicos y despedir a las bandas hasta la carretera a manera de agradecimiento por participar en la fiesta (Nava, Fernando, op.cit.).

En algunas celebraciones religiosas suelen participar varias bandas y reunir a bastantes músicos. En las fiestas de Totontepec, Oaxaca han llegado a tocar hasta 200 músicos miembros de 4 bandas mixes, una zapoteca y la banda local. La unión de estas seis bandas permite la vinculación no sólo al interior de las comunidades sino las de la región (Álvarez, Lucía y Becerra, Gabriela, 1990).

En Oaxaca para las fiestas patronales, como suele ser muy costoso el contratar a una banda, pues además del pago por tocar hay que darles a los músicos comida, bebida y cigarros, se acostumbra la *gozona*, que es un intercambio recíproco, el cual, consiste en que la banda acepta la invitación para tocar sin cobrar en otro pueblo, con la seguridad de que la banda

anfitriona corresponderá de la misma manera (Flores, Felipe y Ruiz, Rafael, 2001).)

Otro importante rol de las bandas en la vida comunitaria es en los procesos migratorios. Los pueblos indígenas dadas sus difíciles condiciones de vida han tenido que migrar hacia las grandes ciudades y a los Estados Unidos. Los migrantes forman bandas donde viajan y tratan de reproducir sus formas de vida y costumbres pero también suelen apoyar económicamente el pago de las bandas para las fiestas patronales y asistir cada año a estas fiestas para mantenerse unidos a su tierra (Muñoz, Alfonso, 2006).

Las bandas como vemos son sumamente importantes para la vida comunitaria de los pueblos y en especial de los pueblos indígenas.

VI

Las bandas son auténticas escuelas de música pero también de los valores y las costumbres locales. En general la educación musical de las bandas se transmite de generación en generación, los saberes se van legando a los descendientes o parientes cercanos, pero también se educa a los integrantes que no son familiares. En estos casos las personas adquieren una identidad, compromiso y fidelidad a la banda que deben su adiestramiento lo que muchas veces esto limita sus posibilidades de cambio hacia otra banda (Ochoa, José, 1993).

Algunas poblaciones indígenas cuentan con escuelas para la creación y recreación de conocimientos musicales como es el caso del Centro de Capacitación Musical “Eliseo Cortés” en Tingambato, Michoacán, el Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe en Santa María Tlahuiltoltepec, Oaxaca o el Centro de Capacitación para Música de Bandas en Puebla.

El caso del CECAM de la zona Mixe tiene características muy particulares: fue construido por la misma comunidad con el apoyo de instituciones gubernamentales. La escuela se ha planteado como un proyecto autosuficiente para lo cual mantiene un proyecto productivo agropecuario, que además de tener una finalidad económica es una forma de que los alumnos no pierdan el amor a la tierra y al campo. También para autofinanciarse tienen un taller de reparación de instrumentos y ofrecen talleres de hilados y tejidos, corte y confección, herrería y carpintería (Flores, Felipe y Ruiz, Rafael, 2001).

En general la enseñanza musical en las poblaciones indígenas es diversa pero mayoritariamente son las bandas donde se forman los músicos desde cortas edades, a partir de los 5 años pero hay que decir que desde que se nace o antes ya están en contacto con las bandas de viento. Las instituciones educativas formales y las más reconocidas y valoradas por las propias poblaciones son las propias bandas y los encargados de transmitir los conocimientos son casi siempre los directores o gente mayor que enseñan generalmente a niños y jóvenes (Ochoa, José, 1993).

En las bandas, el educando aprende el solfeo y la música tradicional del pueblo u otra. La forma como se elige el instrumento varía de población a población y entre bandas pero generalmente el director decide qué instrumento tocará el niño o niña según sus habilidades o las necesidades de la banda. José Ochoa (1993) describe que en las bandas mixtecas de Santa María Chigmecatitlán, Puebla según el empeño demostrado y las técnicas adquiridas por el aprendiz en la ejecución de los primeros instrumentos, el maestro calificará si es o no apto para iniciar instrucción en un instrumento aerófono tal como la tuba, el saxhorn o el bajo helicón. Estos instrumentos no gozan de mucho prestigio, porque son estorbosos, pesados y además "no cantan" (es decir no llevan la melodía). Los integrantes de la banda aprenden el estilo musical local para reproducirlo y de esta forma mantienen la identidad musical de la región. Además de lo anterior el educando aprende normas culturales locales, rituales, formas de convivencia, lengua indígena; de esta forma la banda es una institución importantísima para la identidad del pueblo. Según este mismo autor los requisitos para formar parte de una banda están asociados a la identidad local, es decir, deben ser y radicar en Santa María, deben mostrar amor por su comunidad, no tener vicios y malas conductas, como beber o ser ambicioso, deben ser buenos músicos, solfear bien y dominar varios instrumentos y tener disposición para servir a la iglesia y a la comunidad.

Ser el director de una banda es una actividad que le da prestigio a esa persona y en este recae la responsabilidad de llevar en alto el nombre del pueblo cuando salen a tocar a otros sitios. Muchas veces el director enseña a sus alumnos por amor al arte y por amor al pueblo en otros casos la dirección de la banda es fuente de ingresos económicos. Los directores preparan a los jóvenes en el manejo de los instrumentos, organizan giras y conciertos por todo el país y muchas veces, el trabajo de los músicos es gratuito y sólo tienen como

privilegio la dispensa de participar en las actividades comunales como el *tequio* (Álvarez, Lucía y Becerra, Gabriela, 1990).

La vida en la banda suele dar muchas satisfacciones a los músicos aunque también los músicos deben enfrentarse a situaciones muy duras como tocar en condiciones muchas veces inhóspitas (climáticas, sociales o económicas) y soportar largas jornadas de trabajo. Por ejemplo, los niños deben acompañar a la banda en todos sus compromisos, soportando las largas jornadas de trabajo. Esta dedicación que exhiben desde temprana edad, es uno de los factores por lo cual la gente llega a respetar a los músicos y se les brinda cariño y reconocimiento social.

VII

La idea de realizar esta investigación comenzó hace unos años en la ciudad de Barcelona. En esa ciudad catalana, en mis tiempos de estudiante dedicaba unas horas a realizar un programa de radio en una mítica estación de las radios libres, la *radio P.I.C.A*. El programa se llamaba *Orale que chido: música y cultura mexicana* y era producido *caseramente* y transmitido en el 96.6 de la FM los viernes quincenalmente. Este programa que surgió con la idea de difundir bandas de rock, punk, hardcore, ska, reggae y otros ritmos urbanos de la ciudad de México, Monterrey o Guadalajara, me fue empujando a buscar en las entrañas de la música mexicana y encontrarme con unas fuertes raíces musicales: la música de los pueblos indígenas.

El *Orale que chido* tenía su público y recibíamos algunos correos electrónicos donde se nos solicitaba algún grupo o banda. Particularmente el público catalán, rebelde y libertario, nos solicitaba música indígena y de la Revolución Mexicana. Ante esta demanda me vi sin los conocimientos, discos e información musical, necesaria para cumplir con las exigencias de nuestros radioescuchas. Así que en cada viaje a México me fui a las tiendas de discos a adquirir la música solicitada. Sin embargo, consideré que no era suficiente tener la música sino que era importante conocer las realidades socioculturales y sobre todo hablar con sus principales artífices: los músicos indígenas.

Estos vientos musicales me llevaron hasta el pueblo de Santiago Tingambato, Michoacán donde pude conocer el Centro de Capacitación Musical “Eliseo Cortés” (CECAM) y al

maestro Napoleón Cortés. Este maestro y director de la banda ECOR, amablemente me concedió una entrevista y me dio su explicación sobre la música p'urhépecha. Esta entrevista fue transmitida en la ciudad de Barcelona, acompañada de la música de la banda ECOR, la Gran Banda de Ichán y otras producciones del Centro de Investigaciones P'urhépecha.

Así fue como comenzó está aventura académica llena de tropiezos, baches, agujeros negros y demás obstáculos que existen para realizar investigación social en México.

Durante dos años (2005-2006), con recursos del Programa del Mejoramiento al Profesorado (PROMEP), dediqué mis fines de semana a realizar mi trabajo de campo, hospedada en la entrañable casa de la señorita Tomasita, mujer devota y muy orgullosa de su pueblo Tingambato. Ella fue una persona con la que pude compartir largas conversaciones y deliciosas comidas tradicionales de la región p'urhépecha. Afortunadamente el proceso de investigación nos hizo trabar amistad para siempre.

Importante fue asistir algunas clases dentro de la escuela de música el CECAM de Tingambato, participar de los ensayos y presentaciones de las bandas de viento tanto culturales como comerciales. Participar de las fiestas patronales y otras celebraciones permitieron una verdadera inmersión en la cultura p'urhépecha tingambateña. También pude conocer otras bandas y otros músicos de otras poblaciones como la banda *La Asunción*, a su director Leo Sebastián y su hijo Daniel de Comachuén; pude conocer una banda en formación en Urapicho donde los jóvenes recolectores de leña en el monte habían invertido una fuerte cantidad en la compra de instrumentos para poder sobrevivir con la música sin embargo les era muy difícil sostener económicamente al profesor que les visitaba para enseñarles el solfeo; tuve el gusto de conocer el proyecto de la *Sinfónica P'urhépecha* conformada por músicos mayores de 60 años quienes se reunían los viernes de cada semana a ensayar en Cherán; pude conversar con etnomusicólogos como Rafael Rodríguez de la Escuela Nacional de Música de la UNAM y músicos p'urhépecha comprometidos con su pueblo como Ignacio Marquéz de la radio XEPUR o Julián Martínez coordinador en ese tiempo del Programa de Educación Musical Regional.

Esta investigación no pretende definir de una vez por todas qué es la identidad p'urhépecha y su relación con la música tradicional sino tan sólo vislumbrar el horizonte de una experiencia identitaria y cultural. Este trabajo está escrito con la profesionalidad requerida

pero también con la humildad y cariño necesarios para seguir dialogando con los *músicos tradicionales y modernos* sobre este gran tesoro que es la música tradicional p'urhépecha.

Las preguntas que orientaron la investigación fueron principalmente las siguientes: ¿la música tradicional es una fuente de identidad cultural grupal e individual? ¿qué significan las bandas de música tradicional p'urhépecha para sus integrantes? ¿qué significan estas bandas para la comunidad local? ¿qué cambios han experimentado estas bandas en los últimos años? ¿quiénes participan actualmente en ellas? ¿qué tipo de vínculos sociales se construyen en las bandas de viento? ¿qué sucede con las relaciones de género en estas agrupaciones? el gusto por la música tradicional p'urhépecha y la participación en las bandas ¿es una cuestión individual o responde a procesos histórico culturales colectivos? A estas preguntas trataremos de dar respuesta en las siguientes páginas desde las voces de las y los músicos.

El resultado es un texto dialogado, un texto que pertenece a la denominada *oralitura*, es decir, un texto donde la investigadora pregunta para abrir las posibilidades de la comprensión académica y donde la gente, responde, habla, piensa, reflexiona y nos expone su mundo, sus necesidades, sus resistencias, sus tristezas, sus alegrías y sus sueños.

Capítulo 1. Culturas musicales, identidades culturales y música tradicional

Cada vez que oímos sonidos, cambiamos;
después de haber oído ciertos sonidos,
no somos ya los mismos, y esto sucede
en mayor grado con los sonidos organizados,
organizados por otros seres humanos: música.
Karlheinz Stockhausen

La música ha sido generalmente considerada un fenómeno eminentemente sonoro. Según Simon Frith (1996) hablar de la música es poner el acento en el sonido por encima de la vista y el tiempo por encima del espacio. Sin embargo la música también puede ser considerada un medio de expresión, de interacción, de identidad, de estilo de vida o una forma de estar en el mundo. La música, puede ser vista como una práctica cultural, y como tal puede ser comprendida por sus complejos usos y funciones sociales, sus significados, sus formas de producción y apropiación y por las identidades sociales que se construyen en torno a ella. Así la música es un producto cultural, más que sonoro: se materializa en ondas sonoras pero lo que la hace *ser música* es la vivencia de ella como tal.

John Blacking (1967), a través del análisis de 56 canciones infantiles de los venda, mostró cómo las estructuras musicales surgen de los patrones culturales de los cuales forman parte. La clasificación musical que hacían los Venda era a partir de las funciones sociales de la música y no a partir de sus características musicales. Por ejemplo se podían encontrar patrones similares de sonido pero con diferentes significaciones sociales, o bien había canciones infantiles diferenciadas para niños, para niñas o ambos o canciones que se cantaban en espacios y tiempos precisos, muchas de ellas entonadas *únicamente* cuando la situación social lo sugería. Los estudios de Blacking permitieron entender que la música era expresión de realidades culturales y que, aunque se la pudiera disfrutar como sonido, no podría ser nunca entendida plenamente como tal.

La música también está hilada la historia. Responde a unas ideologías y a unas tecnologías específicas del tiempo histórico. Jaques Attali señala en su libro *Ruidos* (1977) que:

> Cada código musical hunde sus raíces en las ideologías y las tecnologías de

> una época, al mismo tiempo que las produce… el tiempo atraviesa la música y la música da un sentido al tiempo (Attali, J., 1977: 33).

La música entonces puede ser definida como sistema de ruidos o sonidos ordenados culturalmente. Toda música puede ser definida como un ruido a la que se le ha dado forma según un código, reglas de ordenamiento y leyes de sucesión. Al tener *forma de música* puede ser reconocida por el oyente y recibir un mensaje (Attali, J., op.cit.).

Recibir un mensaje, implica conocer los códigos culturales musicales pero también implica su desconocimiento. Los mensajes no son los mismos para todos, ni son entendidos por todos por lo que podemos decir que el acto de escuchar es un *acto interpretativo*. Escuchar música es algo más que una respuesta fisiológica o conductual: escuchar y escuchar la música es más bien, el resultado de un complejo proceso histórico y cultural a través del cual los oídos van dando forma cultural a los ruidos que escuchan. Por ejemplo, es bien sabido que los sistemas de afinación cambian de un lugar a otro y de una época a otra: decir que un sonido está afinado o desafinado siempre depende del contexto histórico y cultural al cual pertenecen *los oídos* que escuchan determinado sonido (Goldáraz, Javier, 2004).

La música no tiene significados y usos universales sino cada sociedad le otorga sentidos propios a partir de su historia y contexto cultural, es decir, la música es entonces algo más que sonido, es significados y éstos sólo cobran sentido en relación con la comunidad que la práctica (Acevedo, Víctor, 2005; Sheehy, Daniel, 2007).

También *escuchar música* es un proceso psicocultural, si pensamos que el fenómeno sonoro no es una esencia ni puede existir sin el sujeto que la escucha y la interpreta. Es el sujeto, inserto en una comunidad cultural, el que da sentido al sonido y lo significa pero el sonido también le da sentido a la persona y a la comunidad.

Por otra parte el estudio de la música se remonta a mucho tiempo atrás. Confucio, hace más de dos mil quinientos años, ya se había interesado por recoger poesía y cantos populares en la antigua China (Mu, Yang, 2003). Los estudios de la música son variados y apuntan a distintas direcciones según sea la disciplina que se aproxime a ella. Desde la musicología, por ejemplo, se ha analizado la música a partir de su estructura, su morfología, armonía, estilos, etcétera. La Antropología por su parte señaló que estos estudios dejaban de lado los aspectos socioculturales (usos, significados, instituciones o rituales) y a los grupos que la

producían. Con esto se dio un giro importante al estudio de la música y se estableció el binomio música-cultura: una relación abierta entre los fenómenos sonoros, el grupo que los produce o se apropia de ellos y el contexto cultural. Alain Merriam en su libro *The Anthropology of music* (1964) estableció la relación cultura y música al afirmar que:

> …la música está hecha tanto de lo musicológico como de lo etnológico, y que el sonido musical es el resultado de procesos conductuales humanos que se hallan conformados por los valores, actitudes y creencias de la gente que comprende una cultura particular. El sonido musical no puede ser producido excepto por gente para otra gente, y aunque conceptualmente podemos separar los dos aspectos, uno no está realmente completo sin el otro. La conducta humana produce la música, pero el proceso es continuo; la conducta en sí misma está conformada para producir sonido musical, y entonces el estudio de una fluye en el otro (Merriam, A., 1964:6).

Al decir esto, Merriam tendió un puente entre el mundo sonoro y el mundo cultural, los sonidos y los símbolos, los agentes culturales y los instrumentos musicales. La música entonces fue configurada por la relación entre sonidos y los procesos histórico-culturales. Merriam también estableció la relación entre conducta y música ya que consideraba que los seres humanos producían el sonido y al hacerlo se comportaban, no sólo cuando cantaban concretamente una melodía, sino también en su modo de vida, fuera como músicos o como gente que escuchaba la música y respondía a ella.

También la Psicología, a través de sus distintas ópticas, se ha aproximado a la música. En algunos casos la ha visto como herramienta terapéutica, como medio de análisis de las emociones, en otros se ha preocupado por los procesos cognitivos para su aprendizaje. Desde la Psicología cultural, que es el lugar desde el cual hablamos en este texto, planteamos una visión alternativa a las anteriores, para tal tarea, establecemos un diálogo con la Antropología y combinamos los conceptos de cultura y psique. Esta relación cultura y psique nos permitirá comprender qué significados y sentidos tiene la música para los distintos actores sociales y que efectos tiene en su subjetividad.

Música, psicología y cultura: la *psique* sonoramente organizada

La Psicología cultural parte de que la cultura es constitutiva de lo psicológico, pues afirma que los elementos que componen nuestra subjetividad son de naturaleza simbólica, lo que es lo mismo que decir que son de naturaleza cultural. Nuestras subjetividades e identidades son

construidas en la interacción con los demás, en un proceso social, un proceso intersubjetivo, entendiendo por éste el espacio en el cual las personas extraen y negocian los significados sobre la realidad que configuran con su experiencia psicológica (García-Borés, Josep, 2000). La *psique* entonces está hecha de lenguajes, imágenes y sonoridades colectivas; con éstos materiales construye y categoriza el mundo y así misma. Desde la Psicología orientada culturalmente interesa lo que *hace* la gente, lo que *dicen* que hacen y lo que *dicen* que los llevó a hacer lo que hicieron y sobre todo interesa cómo *dice* la gente que es su mundo (Bruner, Jerome, 1990).

De acuerdo con lo anterior interesa comprender la música y sus prácticas a través de sus significados y sentidos. La música puede ser considerada fuente de identidad tanto para el *yo* como para el *nosotros* y el *ellos* ya que permite comprender quién soy yo, quiénes somos nosotros y quiénes son los otros. Oír y crecer con ciertos sonidos y músicas nos hace pertenecer a comunidades sonoras y nos permite definirnos como *seres psicoculturales*. Estos sonidos nos cambian y nos construyen a cada momento a veces de manera imperceptible, otras, de manera intencionada.

En este texto partimos de que la música es un elemento central para la construcción de las identidades sean nacionales, sean de género, sean espacio-temporales, sean personales, pues al ser un lenguaje socialmente producido, genera símbolos que nos permiten imaginarnos, comprendernos y reconocernos como parte de una historia, de una cultura y de una colectividad dada.

John Blacking en su libro *How musical is man*? (1973) propuso que todo ser social es un *ser musical*. Para Blacking la cuestión musical, no era cuestión de profesiones y aprendizajes de academia, sino la música para él definía al ser, lo constituía como ser social. La definición de Blacking nos ubica en un nivel ontológico, la música define al *ser* con lo cual todos los seres humanos somos seres musicales sin requerir estudios o títulos profesionales. Por otro lado la música para Blacking también era *sonido humanamente organizado* con lo cual establecía una relación entre las pautas de organización social y las pautas de organización musical (Reynoso, Carlos, 2006).

Desde nuestra perspectiva psicocultural podemos decir que no sólo el sonido está humanamente organizado sino que las *personas estamos sonoramente organizadas.* Si la

música forma parte del mundo social entonces podemos suponer que la música y los fenómenos sonoros *organizan nuestra psique* y lo harán de manera diferente según el contexto sociohistórico (Flores, Georgina, 2008). De ahí que podamos preguntarnos: ¿qué lugar otorgan las personas a la música en la construcción de su identidad personal y colectiva? Si la música organiza la vida social entonces ¿qué tipo de vínculos y jerarquías sociales construimos a través de la música? ¿qué formas identitarias y alteridades define la música? Desde una mirada psicocultural, tratamos de comprender qué sentido tiene la música en la vida de los agentes en contextos culturales determinados y comprender a su vez cómo se experimenta el mundo y el *sí mismo* individual y colectivo a través de la música.

Si consideramos que comprender la música desde un punto de vista psicocultural, es comprender la relación entre las culturas musicales, los significados y las prácticas que los agentes enuncian y realizan en torno a la música entonces es importante que aclaremos que entendemos por cultura y cultura musical.

Clifford Geertz en su libro *La interpretación de las culturas* (1973) da un concepto de cultura eminentemente semiótico. A la par que Max Weber, Geertz, afirmaba que el ser humano estaba inserto en tramas de significación que él mismo había tejido y la cultura era esa urdimbre de símbolos y significados. El estudio y análisis de la cultura por lo tanto debe ser un estudio interpretativo en busca de significaciones que no puede aspirar a leyes universales. La cultura es como un texto activo y cambiante, que aunque contiene ideas no puede ubicarse en la cabeza de las personas. La conducta humana para Geertz es:

> acción simbólica –acción que, lo mismo que la fonación del habla, el color en la pintura, las líneas en la escritura o el sonido en la música, significa algo- pierde sentido la cuestión de saber si la cultura es conducta estructurada, o una estructura de la mente, o hasta las dos cosas juntas mezcladas. En el caso de un guiño burlesco o de una fingida correría para apoderarse de ovejas, aquello por lo que hay que preguntar no es su condición ontológica... aquello por lo que hay que preguntar es por su sentido y su valor: si es mofa o desafío, ironía o cólera, esnobismo u orgullo, lo que se expresa a través de su aparición y por su intermedio (Geertz, C. 1973: 24-25).

El sociólogo John Thompson, a través de una revisión crítica de Geertz, propone no sólo una visión semiótica de la cultura sino estructural, es decir, la cultura son formas simbólicas, producidas, apropiadas y reproducidas en contextos sociohistóricos estructurados. El análisis de la cultura es el estudio de las formas simbólicas que pueden ser acciones, objetos

y expresiones de varios tipos y que están relacionadas con contextos social e históricamente estructurados y con los procesos por medio de los cuales, esas formas simbólicas son producidas, transmitidas y recibidas (Thompson, John, 1990).

Este mismo autor considera además que los fenómenos culturales están inmersos en relaciones de poder y conflicto. Visto de esta manera los fenómenos culturales, no sólo son actos simbólicos sino la expresión de relaciones de poder y dominación donde se puede situar a los sujetos en diferentes posiciones sociales en un campo de interacción dado. El campo es una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones son definidas por los agentes o las instituciones y por su situación actual potencial en la estructura de la distribución de las diferentes formas de poder o de capital*;* la posesión de algún tipo de capital o poder les da ventajas específicas que están en juego en el campo y finalmente por sus relaciones objetivas con otras posiciones (Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc, 1994).

Por cultura musical entendemos la producción y reproducción de formas simbólicas de tipo sonoro que se expresan en distintas prácticas. Estas formas simbólicas sonoras son construidas históricamente, reproducidas en y por distintas instituciones y apropiadas por una colectividad. La cultura también está formada por prácticas discursivas por lo cual son los discursos los que construyen aquello que denominamos *música.* A través de los discursos y las prácticas, la música, *se hace música*, es significada en una sociedad determinada por unos *agentes* que le dan vida a través de los usos sociales que le otorgan en contextos estructurados.

Por otra parte, si seguimos las ideas de Clifford Geertz (1973) respecto a la cultura, para comprender las culturas musicales implica reconocer la diversidad y las particularidades de éstas por lo que no podemos decir que hay significados universales hacia la música, ni que hay buena o mala música, o que hay músicas primitivas o músicas avanzadas, sino más bien, que hay diferentes formas de vivir y experimentar las músicas, por parte de unos agentes sociales en unos contextos históricos. Esto implica alejarse de la posición eurocéntrica y occidental sobre lo que es la música. Como señala Christopher Small:

> Ciertos supuestos de nuestra tradición musical "clásica" a los que consideramos elementos básicos y universales de toda música, están, de hecho, muy lejos de ser tal cosa. Además es necesario que nos liberemos de la impresión delirante de que la música occidental es, en el ámbito del sonido, el

> logro supremo de la humanidad, y de que otras culturas no representan otra cosa que estadios de una evolución conducente a ese logro. Otras culturas hacen otros supuestos y se interesan por otros aspectos del sonido organizado; no son inferiores ni superiores, sino diferentes… (Small, Christopher, 1980:18-19).

En la interpretación de las culturas musicales hay que tener en cuenta esta diversidad cultural que implica una diversidad de parámetros culturales, a través de los cuales se organiza el mundo sonoramente. Las culturas musicales nos dan herramientas simbólicas y nos permiten juzgar si una secuencia de sonidos o ruidos es música o no, si un sonido está afinado o desafinado, si una música nos gusta o disgusta, si es una música para bailar o para escuchar, nos permite definir en qué momentos y lugares se debe oír una música, etcétera.

Las culturas musicales son producidas por unos actores sociales los cuales a su vez también son producidos por éstas culturas musicales, es decir, hay una relación bidireccional entre actores sociales y culturas musicales. Siguiendo el concepto de cultura de Geertz (1973), podemos decir que comprender las culturas musicales requiere en gran parte reconstruir los significados que los actores sociales dan a sus prácticas musicales, analizar la constitución de instituciones y establecer relaciones sistemáticas entre la música y los procesos sociales, más que buscar leyes universales sobre el estudio de la cultura.

Si entendemos que la cultura es modo de vida y acciones mediante las cuales las personas crean mundos con sentido. La cultura es el contexto constitutivo, dentro y fuera del cual, los sonidos, las palabras y las imágenes de la música popular se crean y reciben un significado (Negus, Keith, 1999).

La música puede ser vista como un observatorio de la vida de un pueblo ya que la música como *hecho social* nos permite comprender infinidad de procesos sociales, como la identidad cultural, la memoria colectiva, usos sociales del tiempo y del espacio, las formas de interacción social, los valores, las relaciones de género y de poder, la economía, las instituciones y las subjetividades o los procesos de *glocalización*.

Por ejemplo, la relación entre organización social y música, como ya mencionamos fue planteada por John Blacking y varios estudiosos han seguido esta línea de investigación; Alan Lomax, es uno de ellos. Éste sostenía que la cualidad de las relaciones sociales –jerárquicas, igualitarias, competitivas, cooperativas- determinaba el tipo de agrupación

instrumental y vocal (Nettl, Bruno, 2004).

Angel Quintero (2005), también interesado por la relación organización social y música, describe cómo el proceso racionalizador moderno y la secularización de la sociedad, provocó cambios en la concepción comunal de la expresión sonora, privilegiando la creación individual y categorizando a esta actividad como *arte*. Quintero sostiene que la creciente complejidad de la división del trabajo del capitalismo industrial se manifestó a nivel sonoro en la transformación de la melodía individual o el cantar unísono a conjuntos polivocales cada vez más complejos e internamente jerarquizados. Para Quintero la música sinfónica presentaba la imagen de la industria ya que manifestaba la tensión entre una producción colectiva (muchas personas tocando) y el diseño o control individual (lo que una persona componía y dirigía) y entre el enriquecimiento de las capacidades individuales (del compositor) y el empobrecimiento o creciente pasividad en lo producido de las mayorías.

El etnomusicólogo Bruno Nettl (2004) en su análisis cultural de las escuelas de música en Estados Unidos, nos deja ver cómo las relaciones sociales que ahí se construyen reflejan tanto las de la sociedad como las de su sistema musical. Nettl, señala que en estas escuelas a pesar de que la igualdad es un valor en la sociedad estadounidense, las luchas por el liderazgo entre grupos es una constante. El director generalmente es alguien traído de fuera por su experiencia como administrador y rara vez se selecciona a un profesor local. Este director tiene formas dictatoriales de ejercer el poder, dura muchos años y cuando acaba su dirección siempre se va a otra escuela de música. Esta sociedad jerárquica existe en el interior de la música misma con su concertino, sus jefes de sección, su disposición de sillas según rangos de solista y acompañante. La escuela también es una jerarquía de repertorios musicales y de la gente emparentada con ellos. Aparentemente se pretende alcanzar un ámbito muy amplio respecto a la enseñanza de la música. Sin embargo las escuelas de música en Estados Unidos, se dedican esencialmente a la formación de intérpretes de música clásica europea y la orquesta sinfónica y la cultura del piano se sitúan en el centro de todo. En esta jerarquía musical aparece en el primer plano la música compuesta entre 1700 y 1920, posteriormente la llamada *nueva música* (medieval, renacentista y primer barroco). Después vienen las bandas de viento, hacia el final de la lista aparecen el jazz y la música no occidental como el *gamelán*, la *mbira* y agrupaciones de percusión africana o las orquestas

folk del este de Europa y en último lugar aparecen los diferentes tipos de música pop como el blues, el rock o el country. Esta taxonomía, jerarquía y orden de las músicas se refuerza con la parte performativa: la música clásica es interpretada por hombres con esmoquin y mujeres de largo generalmente de negro. Para la nueva música sobresalen los jerseys de cuello de cisne. Los intérpretes de música no-occidental, independientemente de su origen, lucen algún tipo de indumentaria tradicional, mientras que las bandas de jazz universitarias visten uniformes de colores vivos y para la música popular el requisito es que no haya dos miembros del grupo vestidos igual.

A diferencia de esta visión occidental de la música el texto Christopher Small (1980) sobre el gamelán nos permite aproximarnos a otras visiones y prácticas musicales, nos aproxima a otra cultura musical. Small describe al *gamelán* como el producto de una cultura comunitaria donde las relaciones sociales y la música se entienden de otra manera pues las diferencias de ocupación, casta o edad desaparecen. En un gamelán generalmente hay pocos músicos profesionales y la música es más bien creada y ejecutada por granjeros o comerciantes, pero también príncipes y niños que forman clubes y tocan donde y cuando les pidan por poco dinero. La educación de los músicos jóvenes no se hace en academias o escuelas sino en el propio gamelán y la enseñanza puede estar a cargo de un músico que puede vivir en otra aldea o pertenecer al gamelán de un príncipe. Se aprende por imitación pero cada músico puede hacer aportaciones creativas que pueden ser incorporadas a la música. Los niños siempre están en primera fila escuchando el ensayo y se les acostumbra desde temprano a los ritmos y compleja polifonía no-armónica de la música con lo cual muchos empiezan a tocar a edad muy temprana. El gamelán pertenece a una cultura comunitaria ya que las composiciones no se anotan, sino que los músicos las llevan de una comunidad a otra y allí son re-creadas por las variaciones que cada comunidad les hace. Las ideas nuevas se convierten rápidamente en propiedad común, aunque adopten el acento particular de cada aldea. No es importante el virtuosismo individual ya que la habilidad de los interpretantes reside en la integración de cada parte en la totalidad, en la interacción de los instrumentos, habilidades musicales que exigen más el virtuosismo colectivo y comunitario que individual y habilidades grupales más que individuales. Tampoco interesa la idea del progreso y su concepto del tiempo no es lineal sino circular, por lo tanto el pasado

no se va de una vez y para siempre sino que volverá y estará presente a través de la música del gamelán.

La música se entiende de manera distinta en cada cultura pero también los instrumentos. Por ejemplo en Medio Oriente, a los instrumentos se les atribuye distintos poderes y se les relaciona con la fuerza física, la caza y la siembra, el bienestar del pueblo, la autoridad o la ayuda a los problemas familiares. Los instrumentos facilitan el exorcismo o sirven como vehículos para la comunicación entre los mundos naturales y sobrenaturales. Algunos instrumentos son temidos y otros venerados. De todos los instrumentos que existen en Medio Oriente, los tambores son los que están más impregnados de ideas místicas, están fuertemente asociados a las mujeres y se utilizan en una amplia variedad de rituales y ceremonias pues se considera que poseen poderes sobrenaturales (Doubleday, Veronica, 2006).

Como vemos cada pueblo vive y define lo que es la música, sus funciones y el lugar que ocupa en su sociedad. Merriam (1964), planteó que uno de los principales problemas para la etnomusicología era el de los usos y las funciones de la música, ya que el estudio de la música busca no sólo los aspectos descriptivos de la música sino también –y más importante aún- sus significados.

Merriam (op.cit.) diferenciaba entre uso y función aunque ambos eran complementarios. Con *usos* se refería a las distintas formas en que la música es utilizada en la sociedad, a la práctica habitual o al ejercicio corriente de la música. La música se *usa* en ciertas situaciones y se convierte en parte de ellas, pero esto puede o no tener una *función* más profunda. Con la palabra *uso* se refería a las situaciones humanas en que se empleaba la música y con la palabra *función* hacía referencia a las razones de este uso y a los propósitos más amplios a los que servía.

A través de esta distinción Merriam (op. cit.) hizo un intento por universalizar las funciones sociales de la música. Distinguía entre usos y funciones de la música. Por usos se refería a las formas como la música se emplea en la sociedad, a su práctica habitual como un hecho propio o de manera conjunta con otras actividades. Las funciones estarían relacionadas con los propósitos y objetivos de la música. Merriam identificaba 10 funciones fundamentales: 1) expresión emocional, 2) goce estético, 3) entretenimiento, 4) comunicación, 5)

representación simbólica, 6) respuesta física, 7) conformación de normas sociales, 8) validación de instituciones sociales, 9) contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura y 10) contribución a la integración de la sociedad.

Sin embargo podemos preguntarnos de acuerdo a lo anteriormente descrito: ¿es posible establecer la universalidad de las funciones de la música? Hemos visto que la variedad cultural nos impide hacerlo. Por otro lado también podemos preguntarnos ¿funcionar para qué o para quién? Merriam habla de la validación de instituciones, de la continuidad y la integración. Estas funciones nos permiten ver que la música puede actuar como mecanismo para mantener relaciones verticales de poder y dominación pero si miramos el *mundo desde abajo* entonces podemos identificar *otras funciones* sociales de la música que Merriam no consideró, y que están enmarcadas en el cuestionamiento a las estructuras y jerarquías sociales. En este sentido la música puede ser *usada* para la resistencia, la lucha social, la crítica o la burla hacia figuras hegemónicas y de dominación, es decir, hay una estrecha relación entre la música y el poder, sea para mantenerlo, sea para subvertirlo.

Sonoridades en conflicto: música y relaciones de poder

La música se deriva del sentimiento mismo de quien la está componiendo
pero también de quién la va a ejecutar y puede ser de amor,
puede ser de convocatoria, de rechazo,
y cuando el pueblo es agredido hay música de resistencia,
hay música para todo…
Juan Cháve,z incansable luchador p'urhépecha
Documental Caminantes

Música y poder son dos conceptos que no pueden ir por separado. La música, como toda forma simbólica, interviene o actúa en el mantenimiento o transformación de las relaciones de poder y/o dominación. Ninguna sociedad organizada puede existir sin estructurar diferencias sociales y la música ha participado en esta estructuración: ha sido producida y reproducida, asociada y usada por el poder político y religioso para mantener el orden social (Jaques, Attali, 1977). Sin embargo, como diría, Michael Foucault, donde hay poder hay resistencia y por lo tanto hay músicas contra los poderes totalitarios, hay músicas subversivas.

Como ya mencioné el análisis de las culturas musicales, por un lado implica una acción

hermenéutica o interpretativa para comprender los significados construidos e instituidos por los actores sociales que crean las músicas y se apropian de ellas, y por otro lado implica dar cuenta de las relaciones de poder y de dominación en el mundo musical para poder apostar por la transformación de estas relaciones de verticalidad.

El mundo de la música es un mundo de la desigualdad: hay músicas que se busca silenciar y hay músicas que cuyo volumen es muy alto y las escuchamos por todas partes. El control de la música, la delimitación de los tiempos, los espacios y los contenidos, no es algo nuevo. En la antigua China, los emperadores autorizaban las formas de la música asegurando el buen orden de la sociedad y se prohibían aquellas que podían inquietar al pueblo. Carlomagno estableció la unidad política y cultural de su reino imponiendo por doquier la práctica del canto gregoriano, incluyendo el empleo de la fuerza armada para conseguirlo. Los juglares de la edad media fueron contratados como propagandistas de las ideas de los reyes y aristócratas para componer canciones a su gloria y cantarlas los días del mercado o en las plazas públicas (Attali, Jaques, 1977).

La música, cuando no cumple con lo establecido, resulta amenazante si de mantener el orden social se trata. Por ejemplo, después de la restauración de la monarquía en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVII, John Locke expresaba su miedo a la música y la poesía, porque percibía que contenían elementos que podían atentar contra la ciencia y el orden social (Hill, Christopher, 1972). Los estados totalitarios también han controlado las músicas que se producen y se difunden pues sus teóricos e intelectuales así lo sugerían ya que los ruidos subversivos anunciaban exigencias de autonomía cultural (Attali, Jaques, 1977).

Distintos autores han aportado reflexiones a la relación música y poder. Jaques Attali (op.cit.) identifica tres zonas o tres usos estratégicos de la música por parte del poder y las ubica en tres acciones: Hacer Olvidar, Hacer Creer y Hacer Callar. En la primera acción, la música está articulada para tratar de *hacer olvidar* la violencia general o el miedo. En la segunda la música es empleada para *hacer creer* en la armonía del mundo, en el orden, en el intercambio, en la legitimidad del poder comercial. En la tercera y última la música sirve para *hacer callar*, produciendo en serie una música ensordecedora y sincrética, censurando las otras músicas y sonidos de otras personas. Attali agrega a esta reflexión que cuando el poder quiere *hacer olvidar*, la música es sacrificio ritual o chivo expiatorio; cuando quiere

hacer creer, la música es puesta en escena, es representación y cuando se trata de *hacer callar*, es reproducida, normalizada, hay repetición.

El poder político va aunado al poder económico y en nuestro caso al capital y al capitalismo. En nuestras sociedades globalizadas, inmersas en el mercado capitalista, la música se ha visto como objeto de consumo, controlada a través del mercado. Los altos niveles de consumo musical son el pretexto para la expansión de un nuevo sector industrial. La entrada de la música y el músico al mercado implicó un largo proceso de cambios socioecónomicos.

Por ejemplo el músico antes del capital, estaba representado en la figura chamán-médico-músico y la música tenía una función ritual y participaba de lo sagrado y la comunidad, rituales que sostenían su orden social y político. Cuando aparece el dinero, la música se inscribe en el uso y deja de ser afirmación de la existencia para ser *valorada*. La música se convierte en una mercancía, en un medio de producir dinero y es precursora de la economía del tiempo libre (Attali, Jaques, op.cit.). Se vende y se consume, se crea la industria de la música: edición, espectáculo, disco, instrumentos musicales, tocadiscos, CD players, walkmans, IPODs, estéreos caseros, grabadoras, estéreos de coches, que hacen de la música un objeto móvil que no tiene límites de tiempo y espacio capaz de no sólo acompañar sino de participar de las dinámicas sociales de las personas (Negus, Keith, 1999). Los músicos comercializan sus productos y buscan abrirse un lugar en el mercado de acuerdo a las directrices que éste dicte. Los géneros musicales entonces pueden ser etiquetas mercantiles, mediante las cuales se clasifica no sólo a las músicas sino a sus posibles compradores. La industria musical a través de los géneros musicales organiza el mercado: departamentos de ventas, secciones de discos en tiendas, públicos, gustos, etcétera (Negus, Keith, op.cit.).

Los géneros musicales, definen públicos y *agrupan* a las personas en dichas categorías musicales. Estas categorías musicales movilizan significados y facilitan la construcción de identidades en las sociedades modernas. Sin embargo hay que tomar en cuenta que el público no es un oyente pasivo que se limita únicamente a comprar sino también puede participar de la transformación y mantenimiento de las culturas musicales.

Música e identidades

Distintos estudios sociales han relacionado la música con la construcción de identidades

como las nacionales, raciales, religiosas, de género o de clase social.

Simon Frith (1996) menciona que existen por lo menos 2 posiciones sobre la relación música e identidad: por un lado existe la posición que considera que una colectividad, al compartir ciertos valores, produce y se expresa en cierto tipo de música. El grupo tiene creencias articuladas a esa música y los sonidos reflejan o representan a un grupo cultural. Por otro lado, está la posición que considera que la música articula en sí misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad. La música nos permite comprender cómo las personas consiguen reconocerse como grupos en su actividad cultural y el juicio estético: *hacer música no es una forma de expresar ideas sino de vivirla.* Esto implica pensar que el grupo es producto de sus actividades musicales y los valores que ésta conlleva por lo que ciertos tipos de actividad musical pueden producir diferentes tipos de *identidad musical*. Frith expresa que es la música popular la que construye al *pueblo* más que reflejarlo, es decir, es la música la que construye las diferentes identidades y no al revés.

John Blacking, fue uno de los primeros en realizar un trabajo sistemático de observación y registro de las identidades y la música. En su trabajo sobre la *tshikona*, música y danza tradicional de los Venda, describe como ésta tenía la función de despertar un sentido de pertenencia y era altamente valorada. Su valor radicaba en la cantidad de personas (más de veinte personas tocando flautas y tambores) y tonos involucrados, sino por la cantidad de relaciones que se establecían entre personas y tonos, cada vez que se ejecutaba esta música (Blacking, John, 1973):

> La producción de los patrones de sonido que los venda llaman música depende, primero de la continuidad de los grupos sociales que la ejecutan y, en segundo lugar, de la forma en que los miembros de esos grupos se relacionan entre sí (Blacking, J., 2003: 149).

El grupo hace la música pero el grupo se hace también a través de ella. Por ejemplo Thomas Stanford afirmaba sobre las identidades étnicas que:

> La música contribuye a la delineación de las identidades étnicas y proporciona un canal de expresión y participación de los diferentes grupos, cada uno de ellos dentro de su propia herencia. Los juicios de valor respecto a las distintas formas de expresión tal como las perciben individuos diferentes pueden considerarse frecuentemente un reforzamiento a su propia autoidentificación con grupos étnicos, etcétera (Stanford, T., 1980:141).

Los géneros musicales movilizan unos valores, unas imágenes, unos significados y unos sentidos que pueden operar como categorías para agrupar y construir afinidades y pertenencias. Por ejemplo, el rap está asociado a la raza negra, la salsa a lo latino y el country a la raza blanca (Negus, Keith, 1999). Sin embargo, la realidad es más compleja de lo anterior ya que no a todos los latinos escuchamos o bailamos salsa, o bien los anglosajones pueden formar grupos de mariachi y el rap también puede ser hecho por pueblos indígenas como el grupo WithOut Rezervations (W.O.R) en Estados Unidos, que a través de su imagen urbana y radical de la identidad indígena americana, expresan su rabia a través del Hip-Hop y tratan de contribuir para acabar con la desigualdad social en la que viven muchos indios estadounidenses (Ullestad, Neal, 2006).

De acuerdo a lo anterior podemos decir que un género musical puede ser usado o apropiado por un grupo cultural distinto al que lo produjo y de esta forma se pueden crear híbridos como el hip-hop latino, la cumbia catalana o el punk p'urhépecha. Los géneros musicales abren o cierran la posibilidad de las relaciones interculturales, de emancipación, o de dominación. Por ejemplo Cheryl Keyes (2006), analiza cómo las mujeres negras se empoderan a sí mismas y crean nuevos espacios para otras mujeres a través del rap. Las mujeres MCs retan la escena sexista del rap a través de sus movimientos corporales, sus vestuarios y estéticas o sus mensajes donde abogan por una igualdad social y económica entre hombres y mujeres.

Los instrumentos también se han asociado a diferentes identidades culturales y clases sociales. Por ejemplo, el violín se asocia con la tradición europea, la percusión con la africana, la guitarra, el cuatro y el güiro con el campesinado y los vientos-metal con los trabajadores urbanos de oficios (Quintero, Angel, 2005).

Algunos géneros y músicas son más valorados socialmente que otros y depende de distintos factores. Por ejemplo, la música de tecnobanda en México es considerada música de las clases populares y es poco valorada por las clases altas o educadas de la sociedad mexicana. Sin embargo esta música en los Estados Unidos es muy solicitada por los migrantes mexicanos ya que les permite afirmar su identidad nacional y sentirse orgullosos de su cultura mexicana (Simonett, Helena, 2001).

Ahora bien ¿qué es lo que determina que una música se considere propia de un pueblo? La

respuesta no es fácil de dar y lo vamos analizar más ampliamente a lo largo de este texto.

Música tradicional: una forma de vivir la identidad cultural

Todo pueblo puede sentir que tiene una música tradicional propia. En el caso de los pueblos indígenas, muchas veces hemos escuchado el concepto *música indígena* para referirse a la música tradicional o autóctona de estos pueblos. Sin embargo este concepto no existía antes del siglo XX sino que fue creado por el estado mexicano posrevolucionario (Alonso, Marina, 2005). Esto no quiere decir que no existiera una cultura musical de los pueblos indígenas antes de la llegada de los españoles.

Evidentemente las concepciones culturales de *la música* eran muy diferentes en algunos aspectos. Para la cultura occidental, el origen de la música se ubica en la mitología griega en la cual existen las musas, es decir, las nueve hijas de Zeus y Mnemosine, nacidas en la ladera oriental del Monte Olimpo. Ellas aparecen en los relatos como deidades que a coro entonaban cantos y danzaban dirigidas por Apolo. Las musas estuvieron asociadas a lo que era un atributo suyo la mousiké, la música, de ahí que se le denomine: musas. De las nueve Euterpe, cuyo nombre quiere decir la que deleita, tenía a su cuidado la música según lo sugiere la imagen donde ella toca una flauta doble (León-Portilla, Miguel, 2007).

La música para los pueblos nahuas partía de un simbolismo diferente al griego aunque ambos mitos comparten el origen divino y suprahumano de la música. La música para empezar tenía el nombre de *tlatzotzonalli*, derivado del verbo *tlatzotzona* que significa dar golpes o hacer resonar. También se referían a ella llamándola *tlapitzaliztli*, del verbo *tlapitza*, que quiere decir soplar, aplicado ya al sonido de las flautas (León-Portilla, Miguel, op.cit.)

El origen de la música para este pueblo fue un regalo de los dioses, especialmente de Ehécatl, deidad asociada al viento, quien trajo la música a la tierra. Según Miguel León-Portilla algunos sabios ancianos le contaron a fray Andrés de Olmos por ahí de 1533 que:

> El dios Tezcatlipoca, Espejo Humeante, llamó a Ehécatl, Dios del viento y le dijo: Vete a la Casa del Sol, el cual tiene a mucha gente con sus instrumentos como los de las trompetas con que le sirven y cantan. Y una vez llegado a la orilla del agua, llamarás a mis criados Acapachtli, Acíhuatl y Atlicipactli, y les dirás que hagan un puente para que tú puedas pasar, para traerme de la Casa del Sol a los que tocan con sus instrumentos. Y esto dicho Tezcatlipoca

> se fue sin ser más visto. Entonces Ehécatl, Dios del viento, se acercó a la orilla del mar y llamó por sus nombres a los criados de Tezcatlipoca. Ellos vinieron luego e hicieron un puente por el que pasó. Cuando lo vio venir el Sol dijo a sus servidores que tocan sus instrumentos: He aquí al miserable, que nadie le responda, porque al que le conteste se irá con él. Los que tocan sus instrumentos están vestidos de cuatro colores, blanco, rojo, amarillo y verde. Y habiendo llegado Ehécatl, Dios del viento los llamó cantando. A él respondió enseguida uno de ellos y se fue con él y llevó consigo la tlatzotzonaliztli, la que usan ahora en sus danzas en honor de los dioses (Olmos, 2007:10-11).

Evidencias de esta cultura musical previa a la conquista española son muchas. Por ejemplo entre las deidades Xochipilli era el patrón de la música, el canto y la danza. Los instrumentos de percusión como los teponaztli, el huéhuetl, o bien las sonajas ceremoniales llamadas chicahuaztli y ayacachtli; los casacabeles oyohualli y los instrumentos de viento como flautas de barro, carrizo o madera denominadas tlapitzalli, los caracoles, quiquiztli y los silbatos, chichtli. Estos instrumentos a través de sus vibraciones sonoras permitían dialogar con el propio corazón. También estaban los libros de cantos, cuicaámatl, códices en los que con imágenes y anotaciones jeroglíficas se registraba el meollo de los cantos y los sabios ancianos consultaban estos libros para enunciar sus palabras. Los cantos y poemas se entonaban en las fiestas acompañados de música y danzas (León-Portilla, Miguel, 2007).

Existía el *Calmécac*, lugar donde se aprendía hacer poesía y canto; la poesía no estaba escrita sino que se cantaba. El Calmécac contaba con un espacio denominado *Cuicacalli o la casa del canto,* que aunque *cuicatl* signifique *canto* se estudiaba primordialmente la danza, entendiendo que el concepto de danza puede traducirse como *canto con los pies*. La música, la danza y la poesía constituían una trilogía inseparable para los pueblos mesoamericanos vinculada al goce por el arte, la estética y la religiosidad (Palma, Marcela, 1985; Stanford, Thomas, 1985).

Si bien aún hace falta mucho por indagar sobre este fascinante pasado musical, si podemos afirmar que la música y los cantos eran para estos pueblos nahuas, preciados tesoros al lado de los libros, las pinturas y la sabiduría (León-Portilla, Miguel, 2007).

Por otra parte el concepto de *música indígena* formó parte de las políticas nacionalistas que buscaban moldear y construir una identidad nacional homogénea para todos los habitantes del territorio considerado mexicano. Como sucedió en otras naciones, Costa Rica, Brasil,

España, o China, la necesidad política estatal de aglutinar la diversidad cultural llevó a los estados-nación a *inventar tradiciones*, en el sentido de Eric Hobsbawm y Terence Ranger (1983), que les sirvieran a sus fines de legitimación y permanencia. Una de esas invenciones fue la música indígena. La *música indígena* sirvió de amalgama para la identidad nacional dada su potente capacidad de movilización de símbolos y afectos colectivos. El estado mexicano posrevolucionario necesitaba símbolos que hablaran de la *autenticidad* y *esencialidad* de la nueva identidad nacional mexicana y las culturas indígenas se utilizaron para ello. Esto no era algo nuevo, ya los criollos en la segunda mitad del siglo XVIII habían tomado *el pasado indígena* como bandera para sustentar la independencia de México. La relación entre el pasado indio mítico y la actualidad mestiza proporcionaron elementos aglutinadores para la identidad criolla y la música jugó un papel fundamental en el establecimiento de la nacionalidad mexicana de ese entonces. El proyecto del estado-nación del México posrevolucionario se sustentó en la idea de *pueblo* y necesitaba de las manifestaciones culturales -arte, literatura, música- de éste para dirigirlas hacia la construcción de la *conciencia nacional*. De esta forma la música identificada como típica mexicana surgió de los ambientes populares, de los fandangos y fue enaltecida como expresión *de lo mexicano* a través de obras como *Sones de mariachi* de Blas Galindo y *Huapango* de Pablo Moncayo (Hernández, César, 2001; Reily, Suzel, 2003; Mu, Yang, 2003).

El estado mexicano inventó unas tradiciones que llamó nacionales, las institucionalizó y oficializó y aunque el estado mexicano posrevolucionario utilizó las expresiones artísticas de los pueblos indígenas para construir la identidad nacional, no era de su interés político reconocer a los pueblos indígenas ni a la pluralidad cultural de México. La *autoría indígena* de estas músicas se diluyó en la identidad mestiza hegemónica y uniforme.

Por el contrario para los pueblos indígenas *la música tradicional* suele ocupar un lugar privilegiado y altamente valorado. Sus usos están generalmente articulados al mundo festivo, ritual y ceremonial de estos pueblos aunque no únicamente. Antes de avanzar más sobre los significados para estas músicas, hay que expresar que entendemos por música tradicional.

Nociones y discusiones en torno a la conceptualización de la música tradicional

Para el *International Folk Music Council* (Consejo Internacional de la Música Tradicional) la categoría de música tradicional hace unas décadas se definía como el producto de una tradición musical que se mantenía a través del proceso de la transmisión oral. La música tradicional se definía como lo perdurable, lo auténtico, lo que no cambia y resiste a los valores del mundo moderno (Simonett, Helena, 2001).

Actualmente existe la visión de que para mantener una tradición hay que incorporarla a los nuevos rituales y contextos para reinventar la tradición. De hecho la música popular mexicana como lo sones o los corridos, son re-interpretaciones urbanas de géneros tradicionales rurales los cuáles a su vez estuvieron influenciados por la música de salón de la Europa del siglo XIX y que a pesar de la mezcla, la dicotomía urbano/música moderna y rural/música tradicional sigue manteniéndose en el imaginario social (Simonett, Helena, op.cit.).

A partir de los años 30 los académicos mexicanos empezaron a utilizar el término música folklórica para distinguir la música tradicional de la música popular aunque ambos términos se asociaban al pueblo. Música popular es un término con una fuerte carga clasista pero también se usa para atribuirle la autoría, el gusto al pueblo y se le asocia a la música comercial hecha para las sociedades de masas (Simonett, Helena, op.cit.).

Hablar de música tradicional y popular es importante ya que para muchos esta distinción sirve para definir aquella música que es valiosa y debe prevalecer porque *representa a un pueblo* (al pueblo imaginado), mientras que la otra puede cambiar y perderse ya que no le representa. A su vez esta distinción, permite definir gustos –preferencias manifiestas- que a su vez sustentan los estilos de vida y consumos culturales (Bourdieu, Pierre, 1988).

Si hablamos de música tradicional es importante definir primero el término tradición para luego abordar la cuestión de la música tradicional. *Tradición* significa cualquier cosa que procede del pasado. Según John Thompson (1995) la tradición implica varios aspectos: a) hermenéutico, es decir, la tradición se considera como un conjunto de asunciones históricas que los individuos dan por supuestas en su vida cotidiana y se transmiten de generación en

generación. Resulta un esquema interpretativo para la comprensión del mundo; b) el aspecto normativo, es decir, las costumbres del pasado podrían servir como guía para las acciones presentes y futuras; ciertas prácticas estarían tradicionalmente fundamentadas: "esto es lo que siempre hemos hecho"; c) el tercer aspecto es el legitimador, la tradición sirve en determinados momentos como fuente de apoyo para el ejercicio de poder y autoridad y asegurar la obediencia a las órdenes por lo que podría hablarse de la ideología de las tradiciones; y d) el aspecto identitario de la tradición es decir, que la tradición construye identidades tanto individuales como colectivas.

López Austin (2001) habla del *núcleo duro* de una cultura. El núcleo duro de una cultura actúa como estructurante y otorga sentido a los componentes periféricos del pensamiento social. Para López Austin, el núcleo duro de una cultura pertenece a una larga duración histórica, sus elementos son muy resistentes al cambio pero no inmunes a él. A partir de los elementos nucleares se genera y estructura continuamente el resto del acervo tradicional. La incorporación de elementos nuevos al *núcleo duro* no es un proceso sencillo, ya que los elementos nuevos deben vencer un montón de obstáculos para poder ser incorporados y adquirir sentido en el gran armazón tradicional. Así el cambio en la música tradicional es más bien lento, aunque paradójicamente, la música sea un proceso en estado siempre cambiante. En la denominada *música tradicional* existe un complejo articulado de elementos culturales o simbólicos más reticentes al cambio debido a la cosmovisión que la sustenta como podría ser su relación con lo sagrado o la identidad del pueblo (Camacho, Camilo, 2005).

Ejemplo de esto es lo que describe Gérard Borrás (2000), sobre el uso de instrumentos tradicionales por los músicos aymaras del altiplano boliviano. En los pueblos Aymaras, a pesar del éxito de las bandas con instrumentos electrónicos, los músicos aymaras continúan usando instrumentos musicales de caña o madera, siguen ejecutando melodías de estética rugosa para los oídos occidentales y mantienen su escala pentatónica. Sin embargo, estas permanencias, nos indica Borrás, pueden ser fascinantes pero también engañosas y se puede caer en el error de pensar que las sociedades indígenas han quedado inmóviles y fosilizadas.

De acuerdo a lo anterior, aunque el término tradicional pueda validar la idea de lo estático, de lo permanente y lo continuo, debemos considerar que todas las tradiciones son vivas y cambiantes, porque son una *narración* nunca completada y por lo tanto abierta; cuyo

carácter deriva del pasado aunque no está determinado por éste, al menos no únicamente, ya que la narración de las tradiciones nos enfrenta también al futuro (Mulhall y Swift, 1996).

Por música tradicional, en este texto entenderemos aquella que un pueblo considera como propia. Según Fernando Nava (1999) para que un sonido musical sea considerado propio tiene que ser reconocido así por el grupo y formar parte de la memoria colectiva y organización y jerarquización cultural del grupo. Podemos considerar entonces que la música tradicional indígena es aquella música mediante la cual los pueblos se definen a sí mismos como *pueblos indígenas,* diferentes a otros pueblos y a través de esta música se reivindica y se concientiza sobre la existencia de su identidad cultural.

La música tradicional resiste lo más posible los cambios musicales aunque como todo proceso social esta música es cambiante y experimenta nuevas formas musicales. La música tradicional establece un fuerte vínculo con el pasado pues no quiere ni puede separarse de él, ya que el pasado como tiempo histórico y vivido da sentido a esta música. Mientras la música moderna busca romper con el pasado, mantener un vínculo con el pasado es un *ethos* para la música tradicional aunque continuamente se preocupe por su presente y futuro. Esta preocupación está dada porque da sentido a la colectividad, es fuente de identidad. Esta música forma parte de la memoria colectiva, se institucionaliza a través de diferentes rituales y se transmite principalmente por la oralidad pero no únicamente. La música tradicional es la imagen sonora de lo que es *el pueblo*.

La música tradicional no es un sonido puro, está hecha de ecos sonoros, producto del contacto con otras tradiciones musicales. Su morfología es intermusical, resultado de la fusión de horizontes culturales, de la interacción de complejas relaciones sociales y de poder. Muchas de las músicas tradicionales indígenas son producto de un complejo proceso de mestizaje. Mestizaje de ritmos de diversa procedencia europea, africana, antillana, árabe, etcétera. Esto se observa en sus distintos instrumentos como el arpa, el violín, la guitarra, que generalmente sustituyeron al teponaxtle, el tunkul o las flautas (INI, 1984). Por ejemplo el Huapango, *son tradicional* de la región Huasteca, es una síntesis del mestizaje cultural, que se recrea y enriquece a cada momento por los músicos y trovadores indígenas y mestizos (Hernández, César, 2003).

Actualmente estos pueblos también se han apropiado de otros ritmos y géneros musicales

difundidos más ampliamente como la cumbia, el rock, el jazz, etcétera, contribuyendo de esta manera a la producción y recreación de estilos y géneros musicales en las poblaciones indígenas pero también y muy importante, recreando a partir de ellos su identidad y música tradicional. Helena Simonett (2001) señala que el poder de una tradición descansa en su práctica contemporánea y el intercambio dialéctico entre el pasado interpretado y la interpretación del presente. La tradición no sólo preserva y pertenece al pasado sino que la tradición es una interpretación desde el presente y se convierte en una actividad de renovación. La tradición está siempre en movimiento y es constantemente creada y recreada por las personas y las colectividades de acuerdo a sus contextos sociohistóricos.

Modernidad y tradición: dos construcciones sociales

Las prácticas musicales tradicionales se ejercen en el contexto de la modernidad y la globalización lo que lleva a un cambio y resistencia constante de estas prácticas. Estas transformaciones sociales provocan posicionamientos de los agentes sociales para mantener o modificar las músicas tradicionales. La tradición como indica, Thompson (1995) puede ser una forma de regular y normar los comportamientos colectivos pero esto dependerá de la flexibilidad o rigidez con que se interprete *la tradición* y *lo tradicional* así como *la modernidad* y *lo moderno*. Hay que señalar que lo *moderno* o lo *tradicional* son conceptos que no indican la esencia de un objeto o evento sino que son categorías sociales construidas y definidas por una colectividad determinada. Por lo tanto a pesar del *acuerdo* sobre lo que es tradicional o moderno, siempre existirá una tensión entre la posición hegemónica y las diferentes interpretaciones alternativas de estas dos categorías sociales. Esta tensión es lo que da movimiento al proceso de significación y permite que el concepto de tradición no esté definido de una vez y para siempre sino que se vaya *llenando* con nuevos significados que los propios grupos construyen desde su lucha y hacer cotidiano (Flores, Georgina, 2007).

Recuerdo, por ejemplo, una marcha que realizaron mujeres de distintos pueblos mayas (tzotziles, tojolabales, mames, tzeltales) en San Cristóbal de las Casas a finales de los años 90. En esta marcha las mujeres portaban una manta con el lema: *que la Tradición sea el respeto a las mujeres*. Con esta frase estas mujeres mayas cuestionaban a la sociedad patriarcal y sus principios que dictaban el silenciamiento del atropello de los derechos

fundamentales de las mujeres indígenas en nombre de unas *costumbres tradicionales*. A través de esta marcha, ellas recuperaban el término Tradición y lo llenaban de un significado nuevo basado en la equidad y la justicia.

Alma Barbosa (2005) en el campo artesanal indígena, menciona que existe una falsa apreciación de que la cultura indígena es conservadora y rechaza el cambio, pues si bien los diseños y formas de creación de piezas artesanales detentan una continuidad histórica, también existe una rica y dinámica innovación y apropiación de elementos culturales ajenos que se resignifican de acuerdo a sus propias necesidades culturales y económicas. La innovación por su carácter anónimo se socializa y comparte rápidamente por la comunidad de productores. La innovación en el diseño de piezas artesanales expresa la creatividad indígena y permite dar continuidad a su tradición artesanal.

De acuerdo a lo anterior cabe preguntarse entonces ¿cómo entienden los pueblos indígenas la relación tradición y modernidad en el campo musical en el contexto de la globalización? ¿Se entenderán como campos separados rígidamente? o ¿se buscará la porosidad de las fronteras conceptuales?

Gérard Borrás (2000) en su investigación sobre los instrumentos tradicionales de las tropas aymaras nos ofrece algunas respuestas. Este autor indica que la reacción es diversa y se combina *lo antiguo con lo nuevo*, *lo tradicional y lo moderno*: las músicas y los instrumentos tradicionales mantienen la cohesión social y es un referente estético sin que esto impida las innovaciones.

Neal Ullestad (2006) explica que la música de los indios americanos en Estados Unidos se asocia con cantos y tambores vinculados más con el pasado que con el presente. Sin embargo muchos músicos de estos pueblos combinan sus tradiciones musicales con ritmos populares y comerciales como el country, el folk, el rock, el blues, el jazz, el rap y el reggae. Las letras de sus canciones incluyen su visión tradicional de la tierra y el territorio, hablan de la identidad de las naciones indias pero al interpretar otros ritmos pueden abarcar a más públicos que se identifican con su música. De esta forma tratan de crear un puente entre dos polos opuestos: el tradicionalista y el comercial/asimilacionista. A partir de esta mezcla muchos de estos músicos han ganado gran reconocimiento social no sólo por los miembros de sus propias naciones sino por la sociedad en general.

Para aportar un poco más a esta discusión sobre modernidad y tradición, Helena Simonett (2001) a partir de su investigación sobre las tecnobandas en Sinaloa, nos sugiere que las bandas son tradicionales y modernas, ancestrales y contemporáneas, heredadas y apropiadas. En este sentido las llamadas tecnobandas son una combinación de estas categorías temporales y culturales. Las tecnobandas, llamadas así porque incluyen instrumentos electrónicos, reinterpretan el pasado musical desde el presente y lo plasman en el ejercicio musical de su vida cotidiana moderna. Las tecnobandas se inspiran en su tradición local musical pero su éxito se debe en parte a su capacidad para trascender las fronteras espaciales, temporales y sociales.

Música, fiesta y cosmovisión indígena

La música tradicional de las poblaciones indígenas de México y América está articulada a importantes acontecimientos que marcan la vida social: rituales agrarios, fiestas patronales, nacimientos, casamientos, velorios, actos cívicos, actos políticos, etcétera. Es bien sabido que la música tradicional, para los pueblos indígenas ocupa un lugar privilegiado en los rituales y festividades religiosas. A esta música se le pueden atribuir distintos significados y funciones como tener poderes curativos, como forma de comunicación con los santos patronos y deidades, como una *llave* que abre y cierra espacios rituales, como manantial de la identidad de los pueblos para la consolidación de los vínculos comunitarios y otros más (Borrás, Gérard, 2000, Hernández, César, 2003, Fierro, Ulises, 2005, Muñoz, Alfonso, 2006 y Jardow, Max, 2006).

Las fiestas son el lugar privilegiado para esta música. Tan importante es la música, tradicional en las festividades religiosas que los pueblos indígenas han creado todo un sistema simbólico y espacio-temporal para la organización musical de la fiesta. Hay tiempos y espacios definidos para la intervención de los músicos, así como ritmos y melodías que deben ser interpretadas según cada momento de la fiesta (Jardow, Max, op.cit.).

En el caso de los p'urhépecha Fernando Nava (1999) señala que la música regional tradicional es como una puerta de acceso al *mundo original*, colocada a un nivel muy alto y mediante la cual se le asigna una paternidad y propiedad a cuanto pase por esta puerta. Para que una música pueda ser considerada como propia debe cumplir con ciertas exigencias a varios niveles: lo antiguo, lo territorial y su nexo ancestral con las fiestas.

Con las fiestas, los p'urhépecha penetran el mundo sagrado y suprahumano y se empapan de la música tradicional regional para reconstruir su identidad colectiva. Cada barrio de cada pueblo contrata su banda y grupo de pifaneros y las comisiones para las danzas y otros cargos se responsabilizan de la danza de los "moros", de la danza de los soldaditos, de los actos religiosos, incluyendo el coro y la banda que tocarán en las vísperas, la misa mayor, el rosario, etcétera. Por la tarde de las vísperas de la fiesta se hace la entrada de las bandas de música de viento al pueblo mientras los cargueros junto con una comitiva van por distintos rumbos del pueblo, según por donde vayan a entrar los músicos, con grandes rollos de cohetes para anunciar la entrada de la banda. Todas las bandas llegan al atrio del templo a saludar al santo patrón y en seguida a la presidencia o tenencia según la jerarquía que tenga el pueblo. Después del saludo, cada banda se va a la casa de su carguero a cenar y a dormir muchas veces acostándose en el suelo, vestidos para dormir solamente unas cuantas horas para despertar al día y al pueblo con su música ya que desde las cuatro de la mañana todas las bandas tocan *Las Mañanitas* acompañados de las señoras, muchachas y gente en general listos para caminar las principales calles del pueblo para realizar la *alborada* (Próspero, Salvador, 1990).

Producción, difusión y exclusión social de la música tradicional indígena

¿Qué lugar ocupan las músicas tradicionales de los pueblos indígenas en el México actual? La música tradicional de los pueblos indígenas ocupa espacios más bien locales y se observa una evidente exclusión de esta música de los grandes medios de comunicación como la radio o la televisión. En este sentido podemos decir que las músicas tradicionales indígenas experimentan más bien el silencio y la sociedad mexicana en su conjunto vive un *apartheid musical*. Esta situación pone en evidencia el racismo, característico de nuestra sociedad mexicana y la falta de autonomía y participación en la toma de decisiones para definir las políticas culturales.

Por señalar algunos ejemplos de esta situación de exclusión podemos decir que las únicas radios que transmiten las músicas indígenas (en un sentido amplio del término) son las radios comunitarias indigenistas. A pesar de que se reconoce que las radios educan musicalmente al auditorio, de que construyen los gustos musicales, de que constituyen un verdadero

potencial de difusión y revalorización de la música de los pueblos indígenas, de que pueden mostrar un panorama amplio, no sólo sonoro, sino de muchas de las manifestaciones culturales de los pueblos indígenas, el número de estas radios es muy reducido en relación a las dimensiones sociodemográficas de nuestro país (México Indígena, 1989; Plascencia, Carlos, 1989).

En un mundo mediatizado como el nuestro la cuestión de la difusión de la música p'urhépecha cobra gran relevancia. Como mencionamos son realmente pocas las propuestas radiofónicas, tanto a nivel estatal como nacional, que incluyan en su programación a la música tradicional p'urhépecha. Grabar un disco resulta muy costoso para los propios músicos si se quiere hacer una grabación de buena calidad:

> Georgina: La difusión de la música tradicional p'urhépecha ¿cómo la ves?
> Julián Martínez: Está muy limitada, si un músico tradicional quiere grabar es carísimo $30 mil pesos, y ellos se quedan con la mayoría de tu material y tú sólo te quedas con una parte mínima de producción. Las radios alternativas y las casas de grabación alternativas no tienen mucha calidad y entonces no compite... faltan espacios para la música tradicional… hay que pelear espacios... (Entrevista al coordinador del Programa de Educación Musical Regional, 2006).

La composición también es una parte fundamental para mantener viva esta tradición. Sin embargo muchos músicos prefieren no componer ya que no es sencillo *dar salida digna* a sus composiciones:

> Armando: Yo no me dedico mucho a componer música p'urhépecha porque me he decepcionado… a veces hasta les regalo la música y la tocan una vez y luego ya no la siguen tocando y como que uno se siente mal... las bandas deberían de comprar, las partituras, la composición y el arreglo pero como no les gusta, no les interesa y pues ¡ni regaladas las quieren! (risas)… a mi no me motiva tanto componer un abajeño que ahí se va a quedar, mejor me dedico a escribir una melodía que me la van a comprar... (Entrevista a profesor del CECAM, 27 años, 2006).

Si analizamos la educación musical la situación es muy parecida a lo anterior. Según Susana Dultzin (1985), investigadora del INBA, el lugar que ocupa la música indígena en los programas de la enseñanza pública es un lugar bastante secundario. El porcentaje que se enseña en los conservatorios de música mexicana frente al porcentaje de la música norteamericana y europea es muy bajo. Lo que se enseña en primarias y secundarias es muy

vago y superficial sobre todo si se quiere enseñar no sólo canciones o instrumentos propios de los pueblos indígenas sino también su concepción del mundo y filosofía. Por ejemplo, ella menciona el hecho de que un indígena wirrarika se vaya al monte para que el viento le enseñe a tocar el violín, es muestra de que la música en muchas ocasiones tiene un concepto totalmente distinto al que se le otorga en la sociedad occidental.

La situación de *apartheid musical* tiene varias implicaciones políticas y culturales a distintos niveles:

a) *Local*. Las músicas tradicionales indígenas se recluyen y limitan a sus espacios sonoros locales y regionales. Las músicas tradicionales entran en estado permanente de resistencia.

b) *Nacional*. Desconocimiento de la riqueza y diversidad musical de nuestro país lo que fortalece el racismo y debilita la ciudadanía intercultural.

c) *Global*. Homogenización cultural y fortalecimiento de las empresas transnacionales musicales, culturales y de entretenimiento (Televisa, CNN, etcétera).

Todo esto nos obliga no sólo a pensar en el presente y futuro de las músicas tradicionales indígenas sino en los propios músicos, hombres y mujeres indígenas que interpretan esta música. Los estudios sobre la música generalmente se han centrado en el análisis y estudio de los géneros musicales pero pocas veces se han interesado por las comunidades que producen estos géneros. Como menciona el antropólogo brasileño Jorge Carvalho:

> Han surgido varios estudios etnomusicológicos en los cuales se habla de la música, de la cultura, de los músicos pero no se habla de los dilemas de la sociedad. ¿Por qué? Porque nos interesa la música afro, pero no nos interesamos por la pobreza de los músicos afro-americanos. La situación de carencia y explotación sufrida por las comunidades que producen esa música no nos conmueve y el asunto no está en la pauta de los que estudian y/o consumen comercialmente esas tradiciones musicales. O sea, este ya no es un problema para el capital, que no tiene preocupaciones éticas más allá de la obediencia a la lógica de la plusvalía. Para el capital tanto la música como el músico, sus imágenes y sus reproducciones audiovisuales son solamente mercancías y la mercancía no posee subjetividad (Carvalho, Jorge, 2003:8).

Por lo tanto, nuestros análisis desde una postura crítica, no sólo deben dirigirse hacia los géneros musicales sino interesarse también por las distintas realidades que las y los músicos indígenas país viven cotidianamente. Los músicos y los habitantes de los pueblos indígenas viven día a día la música tanto para sostenerse económica como culturalmente *como*

pueblos.

Al mismo tiempo hay que tomar en consideración que la producción y reproducción de todo género musical está inmersa en relaciones de poder y dominación. La música tradicional de los pueblos indígenas, y otros géneros musicales, no conviven de manera armoniosa e igualitaria en las ondas sonoras sino que existe una jerarquía entre géneros donde la *música que vende* es la que ocupa la *mejor* posición. Los gobiernos estatal y federal pueden reconocer públicamente el valor que tiene esta música para el patrimonio estatal o nacional. Sin embargo esto no se traduce en una mejor forma de vida ni para los músicos ni para los compositores indígenas:

> Ignacio Marqués: A raíz de que hemos platicado con varios músicos… a finales de 1999 donde analizábamos cómo viven los músicos… y en ese tiempo nos dábamos cuenta de que no ha habido una institución municipal, estatal, o federal que atienda la cuestión musical con seriedad. A partir de ahí empezamos a discutir y analizar por qué los compositores de música purépecha se están quedando en la vil miseria mientras la música se ha estado escuchando en quien sabe qué foros lejos y las instituciones presentan la música p'urhépecha como lo mejor, se presenta como trabajo de las comunidades y los compositores se están muriendo de hambre... ¿quiénes? Acaba de fallecer el maestro Francisco Salmerón, su música preciosísima, bien estructurada, instrumentada, un trabajo profesional bien hecho y mira, ¡murió en la miseria!... le han reconocido con diplomas, constancias... en un reconocimiento a Gervasio López, el fue creador de música y de la danza de los viejitos, él decía una vez en Zacán: -tengo la charola ¡lástima que no me la pueda comer!... lo mismo con Francisco Salmerón… Ismael Bautista, creador de las pirekuas de Comachuén, quien no tiene, creo, que no tiene ni casa y su música se está escuchando en todos lados… recordábamos en ese tiempo a otro que también ya se murió que es Eduardo Lucas de Ichán, y discutíamos ¿así vamos a quedar todos?... Yo, si me dedico hacer pirekuas, a cantar y tocar ¿no tengo ninguna esperanza de beneficiarme de la música que yo hago?... (Entrevista a locutor de XEPUR, músico de Cheranatsicuri, 2006).

Los músicos indígenas, hombres y mujeres, se encuentran pues en un escenario de desigualdad, resistencia y conflicto a nivel local, nacional y global. Estos escenarios muchas veces llevan a los músicos tradicionales a modificar sus prácticas musicales para *agradar a un público masivo* y poder ser aceptados por el mercado.

Ante esta situación de *canibalismo musical* si usamos, la frase del brasileño Jorge Carvalho, los pueblos p'urhépecha y otros pueblos indígenas, han creado y desarrollado distintas prácticas de resistencia cultural con la finalidad de mantener sus tradición musical. Muchas

de ellas generadas *desde abajo* para exigir a las instituciones su compromiso con la música p'urhépecha o bien para generar propuestas musicales propias, combinando elementos tradicionales con elementos del mercado hegemónico. Particularmente en la población p'urhépecha encontramos iniciativas como:

a) Creación de proyectos político-culturales desde los propios pueblos como las radios comunitarias y radios en el ciberespacio.
b) Producción propia y autogestionada de grabaciones musicales. Estas producciones son financiadas por las propias agrupaciones musicales (bandas, orquestas, etcétera) y muchas veces con el apoyo de los dólares de los migrantes a los EE.UU.
c) Enseñanza y educación musical para las nuevas generaciones.
d) Búsqueda de apoyos económicos para la formación de agrupaciones musicales que se dediquen únicamente a la música tradicional p'urhépecha y música clásica.
e) Recuperación de partituras y músicas tradicionales (pirekuas, sonecitos, abajeños).
f) Reconstrucción del propio pasado musical y la memoria colectiva a través de la reconstrucción de las biografías de los músicos p'urhépecha, recuperación de instrumentos prehispánicos de la región, etcétera.

Estas iniciativas han generado movimientos culturales y posicionamientos a favor de esta música. Nelly Calderón (2007) señala que a fines de 1970 se generó un interesante proceso de reactivación musical a través del disco y la radio, lo cual, fertilizó el campo musical y transformó la valoración social y económica de la música tradicional. La iniciativa de grabarla y difundirla fue de Francisco Elizalde García fundador del programa radiofónico *Mañanitas P'urhépechas*, transmitido de 1979 a 1981 en la XEZM, una emisora comercial de Zamora. A Elizalde le llegaban materiales musicales de las poblaciones p'urhépecha, con lo cual pudo crear un gran archivo e instituyó el 24 de mayo como el *Día del compositor p'urhépecha* fecha en la que solían reunirse en Zamora músicos y pireris de las cuatro regiones del territorio p'urhépecha.

Por cuestiones políticas, tanto el programa *Mañanitas p'urhépechas* como su realizador Francisco Elizalde salieron del aire. Esto llevó a los p'urhépecha a movilizarse y solicitarle al gobierno estatal la instalación de una radio en su territorio. Así surge la radio XEPUR *La*

voz de los p'urhépechas ubicada en Cherán (Calderon, Nelly, op.cit.).

La radio XEPUR es la más antigua y conocida en la meseta p'urhépecha. Fue fundada el 2 de octubre de 1982, ha sido muy aceptada entre las comunidades que la escuchan por lo que se ha convertido en un efectivo medio de comunicación de la meseta (Vázquez, 1992). Sin embargo esta radio no sólo se escucha para oír música sino que se han apropiado de ella simbólica y afectivamente los radioescuchas. Éstos manifiestan su aprecio por las transmisiones radiofónicas y recrean su identidad cultural a través de ellas. La XEPUR acompaña la vida cotidiana de la gente de la región en las actividades domésticas, escolares, el trabajo artesanal, etcétera. Los músicos consideran que esta radio es de los pocos espacios radiofónicos donde sus creaciones musicales pueden ser transmitidas y que además de disfrutar la música ahí transmitida, es una forma de aprender y les acompaña en sus momentos de creación musical (Calderón, Nelly, 2007).

La XEPUR también ha sido testigo de los cambios que ha tenido la música tradicional, de los nuevos gustos musicales y de la hibridación de toda la música p'urhépecha. Por lo cual la XEPUR incluye en su programación los llamados ritmos *mestizos* de los cuáles los más polémicos ha sido la música de banda, norteña y ranchera debido a que algunos consideran que esta radio debe transmitir lo menos posible música *comercial* (Calderón, Nelly, op.cit.).

Las radios comunitarias en Michoacán y en el país son muy pocas, los permisos para instalarlas son una pesadilla burocrática y una vez otorgado el permiso, el control sobre lo que *se dice y se hace* en dichas radios sigue estando bajo la custodia y desconfianza del Estado mexicano. Así, la XEPUR, desde una perspectiva crítica y autonómica, puede no ser considerada exactamente *la voz de los p'urhépecha* sino muchas veces la voz del gobierno en p'urhépecha pues la gestión está regulada por gobierno y leyes federales. A pesar de estas limitaciones la población p'urhépecha busca y crea espacios dentro de las radios comunitarias para transmitir su música, sus ideas y su búsqueda incansable de autonomía.

Otro importante proyecto radiofónico p'urhépecha es la radio en Internet: http://www.xiranhua.com.mx. XHKR Xiranhua Kuskua Radio es un proyecto de periodismo indígena p'urhépecha que ha recibido varios premios y reconocimientos a nivel nacional e internacional. En este proyecto, que se puede sintonizar también en www.purepechas.org encontramos música, noticias de los municipios, información, arte, fotografía, textos

elaborados desde y para la población p'urhépecha pero también para todos aquellos que viven lejos de la meseta y quieran aproximarse y vincularse con los pueblos p'urhépecha. El proyecto, si bien está principalmente en lengua castellana, también tiene apartados en lengua p'urhépecha.

La celebración del Día Nacional del Compositor P'urhépecha, celebrado el 24 de mayo es otra iniciativa que busca el reconocimiento social de los músicos p'urhépecha y de la población en general:

> Ignacio Marqués: A partir de que hemos estado platicando hemos estado solicitando a las presidencias municipales para que cada 24 de mayo que es el Día Nacional del Compositor P'urhépecha, el presidente municipal de por ejemplo de Ziracuaretiro, estimule a alguien de San Ángel Tzurumucapio que es su área de influencia su municipio o de Carapan o Ichán se estimule por Chilchota... (Entrevista a locutor de XEPUR, músico de Cheranatsicuri, 2006).

Este día se presta para una gran interacción e intercambio musical entre los músicos de las 4 regiones y también para dar a conocer sus nuevas creaciones o agrupaciones. Además la celebración se transmite en vivo por la radio XEPUR por lo que la gente se siente interpelada y se construyen lazos comunitarios muy amplios (Calderón, Nelly, 2007).

La formación de grupos musicales donde se combinan diferentes géneros como la cumbia, el rock o el punk con ritmos tradicionales p'urhépecha es otra manera de reinventar la tradición y seguir construyendo la identidad p'urhépecha. Ejemplo de esto en la meseta p'urhépecha es el grupo *Kenda*.

Kenda combina ritmos p'urhépecha con ritmos latinos, como la cumbia e interpreta las canciones en lengua p'urhépecha. De esta forma tratan de llegar a los jóvenes p'urhé para que continúen hablando su lengua y descubriendo sus raíces culturales a través de la música. Ellos consideran que su música es la expresión del pueblo p'urhépecha y a través de ella se busca darle el justo valor a la identidad p'urhépecha:

> Ignacio Marqués: Lo que importa es que nos movamos a partir de nuestra música de lo que somos nosotros y lo que hemos estado haciendo y que empujemos desde abajo. Si estamos en esta etapa de la globalización, en estos tiempos de remezclar se deben retomar algunas formas… a lo mejor si se está consumiendo la música de otros lugares pues habrá que presentarle algo a la gente joven que se parezca a eso pero con propuesta y por eso nos metimos en la música tradicional p'urhépecha pero con instrumentos electrónicos… (Miembro del grupo Kenda, músico de Cheranatsicuri, 2006).

En general podemos decir que las demandas y las necesidades de los músicos p'urhépecha, tradicionales o no, son muchas: mejorar la educación musical, compra de instrumentos, partituras, atriles, espacios de difusión, valoración positiva de la música p'urhépecha tanto por los medios de comunicación, como por la sociedad y un largo etcétera.

Una de las fuertes demandas es que se ponga atención en la formación de los músicos. Según el incansable luchador social p'urhépecha Juan Chávez de Nurio, estudiar música es una alternativa para resolver los problemas económicos que atraviesan los campesinos p'urhépecha:

> Nuestras gentes empiezan a estudiar música con la finalidad de resolver la carencia de fuentes de empleo, de trabajo. La situación de extrema pobreza, porque la agricultura no resuelve las necesidades, la gente por necesidad, no encontrando otra alternativa en nuestro país, pues han tenido que continuar con la emigración (Juan Chávez, en entrevista en el documental *Caminantes*).

Debido a lo anterior se busca que la educación musical llegue a más poblaciones pero tomando en cuenta a los maestros que ya existen y que se respeten las formas etnomusicológicas propias del pueblo p'urhépecha:

> Ignacio Marqués: El sueño ahora es poder concretar la escuela p'urhépecha de música, que ya existe en Ichán y Tingambato pero son muy locales porque alguien de Urapicho no puede ir hasta allá y en este caso la escuela sería así… tal cual está ahora: los maestros están en sus comunidades, ahí mismo forman músicos, trabajan, así tal cual está… sin la necesidad de hacer un edificio, sino que los maestros de la banda tengan apoyos (Entrevista a locutor de XEPUR, músico de Cheranatsicuri, 2006).

También se busca educación para las otras artes como la danza, el cine o el video. La posición frente a esto es que esta educación artística y musical no debe ser elitista y excluyente donde sólo puede estudiar aquel que puede pagar y viajar a las grandes ciudades:

> Julián Martínez: Yo creo que debería haber escuelas en todos los sitios y no sólo de música. Por ejemplo si un músico quiere estudiar aquí en Morelia profesionalmente, la mensualidad cuesta $2500. La educación no puede ser así. Tú debes tener la posibilidad de aprender sin necesidad de pagar eso pues de esa forma ya nos limita: quien puede pagar se forma y quien no puede pagar se queda… (Entrevista a Coordinador del Programa de Educación Musical Regional, 2006).

Las instituciones relacionadas con la cultura han hecho sus propuestas y apuestas. Sin

embargo al manejarse por proyectos que por sus tiempos, formatos, y requisitos de convocatoria, no corresponden con las realidades y formas culturales de los músicos p'urhépecha. La tediosa burocracia para otorgar recursos económicos y la falta de credibilidad en la selección imparcial de los proyectos son los principales obstáculos que llevan a los músicos a no acercarse a las instituciones gubernamentales:

> Arturo Puc: ahorita todo se maneja en las instituciones por proyectos y la edad cuenta y pues estos maestros ya mayores hasta se sienten incómodos metiendo sus proyectos. Hay que abrir un espacio para maestros con cierta trayectoria que tienen ya sus trabajos, que inclusive algunos ya murieron y sus obras están en el escritorio… investigar para analizar estas obras que son un legado que tenemos en Michoacán y no sólo en la cuestión musical… (Entrevista a músico y profesor del CECAM, 2006).

Otra razón para no acercase a las instituciones gubernamentales es que cuando reciben un apoyo económico éste se les cobra *con creces* pues el gobierno del estado de Michoacán les solicita participar en eventos culturales sin recibir ningún pago a cambio:

> Ignacio Marqués: La mayor parte de las instituciones nos han utilizado… a lo mejor hay un proyecto al que puedes participar y te apoyan con 3, 5 o 10 mil pesos. Eso lógicamente, porque está para que se utilice o a veces porque es un préstamo, pero de las dos formas indistintamente, se cobra con creces: pues tienes que participar en tal parte, en tal parte y en tal parte y no te pago más que tus pasajes; hay grupos de pireris, bandas, etcétera que dicen hicimos tantas tocadas lo que representa una cantidad enorme en comparación con el préstamo que se dio... (Entrevista a locutor de la radio XEPUR, músico de Cheranatsicuri, 2006).

Para algunos a pesar de no recibir un pago por su tiempo, conocimiento y arte musical consideran que es una gran satisfacción tocar en espacios que están fuera de su localidad lo que permite tener otro tipo de experiencias y difundir su arte a más personas:

> Georgina: ¿Y por la música p'urhépecha se paga lo mismo?
> Mtro. Rey: No. Es pagada de forma menor, generalmente se da una compensación… cuando tocamos con el gobierno del estado, nos da una compensación… no es un pago… aunque para mi es una gran satisfacción tocar la música p'urhépecha en el Teatro Ocampo o cualquier espacio en Morelia (Entrevista a Reynaldo, violinista de la orquesta Los Cinco Viejos de Tingambato, 2006).

La solución para algunos sobre la cuestión de la educación musical es crear escuelas

regionales en las cuales la gente pueda asistir sin tantos problemas. Sin embargo esta propuesta se ve lejana si se espera que emane del gobierno la acción. Debido a esto son las propias poblaciones las que poco a poco van articulando esfuerzos para crear sus propias escuelas comunitarias:

> Georgina: ¿Se ve lejana la posibilidad de crear escuelas de música descentralizadas?
> Julián Martínez: Como proyecto de gobierno si es muy muy lejano.
> Georgina: ¿Y desde las comunidades?
> Julián Martínez: Desde las comunidades, no. Por ejemplo en Tócuaro ya hay alguien que donó un terreno para la escuela de música… claro que no hay dinero para construirla... (Entrevista al Coordinador del Programa de Educación Musical Regional, 2006).

El *Programa de Educación Musical Regional* era otra opción para la formación musical. Éste era un programa gubernamental pero impulsado desde los propios músicos p'urhépecha. Surgió de las necesidades de los músicos porque en la región se empezó a notar que los músicos dejaban de tocar las llamadas oberturas, las cuales se utilizan en las competencias de las fiestas de los pueblos. A los músicos se les complicaba estar leyendo las notas de las oberturas y se dedicaban más a la música grupera y la música tradicional se estaba dejando de tocar. Así que en Charapan se realizó un taller de música durante 7 meses, en el cual se retomaba el estudio de las notas, técnicas instrumentales, etcétera. Este taller tuvo muy buen resultado en la mejora de la calidad musical.

El programa fue financiado por la Secretaria de Cultura y funcionaba como una especie de Conservatorio Itinerante para que la educación musical formalizada llegara a más músicos:

> Julián Martínez: Este programa es el único programa de educación para el estado de Michoacán, no hay ni de artes plásticas, ni danza, ni nada... no se le apuesta a la formación, inyectan mucha lana a los festivales pero a la formación de públicos, de músicos, no le apuestan, es un logro este programa pero no todos quieren ser músicos, algunos quieren ser artista visual o danzante... (Entrevista al Coordinador del Programa de Educación Musical Regional, 2006).

El programa parte de las necesidades musicales concretas de cada comunidad por lo cual no existe un programa diseñado previamente en una oficina:

> Arturo Puc: Yo no tengo un programa armado previamente, sino que me guío por lo que ellos me piden: como sería el solfeo o entrenamiento auditivo esto es lo que más me he encontrado, y otra es la cuestión de los instrumentos…

> también debemos ver los maestros cómo hacer para que una persona en tres o cuatro clases ya esté tocando… en los conservatorios pasa lo contrario pasan años antes de que puedas tocar un instrumento…pero en este tipo de educación el objetivo es buscar desde las primeras clases que el alumno se apropie de su instrumento. (Entrevista a músico y profesor participante en el Programa de Educación Musical Regional, 2006).

El programa también busca impactar en que se vea a la música no sólo como un trabajo asalariado sino como una forma de vida y con una tradición musical que es necesario impulsar ya que entre la población muchas veces se considera que *ser músico* es más bien un oficio y por lo tanto no hace falta estudiar la música:

> Julián Martínez: Si, de hecho en algunos lugares, cuando empezamos con esta forma de educación, algunos te dicen:-¿yo para que lo necesito si voy a tocar en banda?- pero no son todos y si alguien lo elige por el beneficio económico está bien porque las condiciones de vida son difíciles pero si alguien quiere desarrollarse como músico *vivir su vida para la música* debe tener condiciones y herramientas o acceso a las herramientas (Entrevista al Coordinador del Programa de Educación Musical Regional, 2006).

Otra interesante propuesta surgida del diálogo, la reflexión y las problemáticas que enfrentan los músicos más viejos es la formación y consolidación de la *Sinfónica P'urhépecha*. Este proyecto surge por varias razones una de ellas es la situación de discriminación que los músicos viejos viven por su edad:

> Ignacio Marqués: hay un momento en qué las bandas actuales empiezan a decir: -¿sabe qué? Usted (al músico viejo) no se suba al escenario- bueno, eso es como lo moderno ahora pues, que las bandas utilizan escenarios con luces y sonido y ¡todo ese asunto! Pero empiezan a relegar a los de 60 o 70 años y el viejo se siente menos o no se siente ya a gusto con esa forma de participar en la música o los músicos jóvenes le dicen: - ¿sabes qué? ¡Hazte a un lado!- bueno pues una forma de dar salida a esta situación, fue invitar a los músicos de San Jerónimo, de Comachuén, de Tingambato, Arantepacua, Quinceo, ¡de toda la región!... los músicos debían ser de 50 años para arriba y que pudieran leer una nota, una partitura, y hubo un momento en que se reunieron unos 65 músicos, ahora deben ser unos 45 pero está abierta la invitación… todos son maestros, todos dirigen una banda o dos en su comunidad. Se trata de darle calidad a la música y mediante esta banda que son solamente maestros ejecutar música clásica bien ejecutada, música p'urhépecha bien ejecutada y con ello dar ejemplo a otros músicos... lo principal es que haya una banda representativa del pueblo p'urhépecha que ejecute bien la música p'urhépecha pero también la música clásica... la Sinfónica P'urhépecha no interpreta música popular esa es la condición para participar... (Entrevista a locutor de la radio XEPUR, músico de Cheranatsicuri, 2006).

Tampoco hay que dejar de mencionar que los mercados y *tianguis* que existen en cada comunidad p'urhépecha son lugares donde se difunde la música p'urhépecha y sus distintos géneros. En estos espacios se pueden encontrar infinidad de discos (CDs) que han sido creados, producidos, grabados y financiados por las propias agrupaciones y conjuntos musicales p'urhépecha. Los tianguis y mercados permiten el consumo local de la propia música y que haya un movimiento de las propias producciones así como un conocimiento de las diferentes agrupaciones musicales de cada comunidad. Este aspecto de la producción y venta de la música p'urhépecha en la meseta es un fenómeno particular poco estudiado por lo cual sería interesante derivar algún estudio que nos permita indagar más al respecto.

A esta lista de acciones a favor de la música tradicional podemos agregar la realización de eventos musicales en espacios institucionales como el Museo del Estado de Michoacán en la ciudad de Morelia, la participación en festivales como el que se organiza año con año en Zacán o bien el *Encuentro Nacional de Bandas Tradicionales e Indígenas*, festival que durante varios años se realizó en Tlayacapan, Morelos pero que últimamente se ha realizado en Ichán. También está el Festival *Son Raíz: diálogo musical entre regiones* donde participan músicos tradicionales de distintas regiones musicales no sólo de Michoacán sino del país.

También, en menor medida, pero que no debemos dejar de mencionar, son los intercambios escolares y académicos como el encuentro organizado en el 2006 por el CECAM de Tingambato y los músicos del CECAM mixe de Santa María Tlahuiltoltepec en Oaxaca. Este tipo de encuentros a pesar de ser sumamente enriquecedores cultural y musicalmente hablando, suelen ser difíciles de realizar debido a la falta de apoyos económicos e interés por mantenerlos.

Capítulo 2. Identidad p'urhépecha y música tradicional

La música siempre ha estado presente en todos los momentos,
es parte de la existencia, memoria histórica de nuestros pueblos,
y por eso casi siempre todos sabemos tocar, sabemos cantar,
sabemos escuchar o platicamos con la música,
pues hay música por ejemplo para las ceremonias religiosas,
o para las bodas, o para la época de las cosechas
o para la época en que se va a sembrar
o porque hubo buena lluvia
o porque las cosas salieron bien
o porque teníamos que jugar, o que trabajar,
o porque teníamos pues que platicar…
Juan Chávez, incansable luchador p'urhépecha
Documental Caminantes

Identidad cultural: de lo idéntico imposible a la posibilidad de las identificaciones

La identidad en décadas recientes se ha convertido en un proceso de *aceradas reflexiones*, -como diría Zygmunt Bauman- activadas en parte porque la identidad dejó de ser un hecho obvio y por que la libertad tomó forma de elección en la modernidad y la sociedad liberal.

En las ciencias sociales los debates teóricos en torno a la identidad, pueden oscilar entre las posturas esencialistas y las antiesencialistas, entre las posturas que resaltan la homogeneidad y la unidad de las identidades o las que resaltan su heterogeneidad y diversidad, entre las que postulan la permanencia de la identidad a través del tiempo o las que sostienen su cambio, dinamismo y nomadismo.

Al respecto Claude Dubar (2000) describe que hay dos posturas sobre la identidad relacionadas desde los orígenes del pensamiento filosófico: la esencialista y la nominalista. En la *esencialista,* la identidad reposa sobre la creencia en las esencias, en las sustancias inmutables y originales. La identidad de los seres u objetos permanece a pesar de los cambios, hay una similitud a sí mismos y permanecen idénticos. Se considera que los seres comparten una característica esencial que les hace comunes y por lo tanto pueden clasificarse bajo ciertas categorías.

Por otro lado está la postura *nominalista* que considera que no hay esencias eternas y todo

está sometido al cambio. Los nombres son los que permiten agrupar y nombrar esas categorías y los modos de identificación históricamente viables, de ahí que se le llame a esta postura nominalista. La identidad es el resultado de una identificación contingente y de una operación lingüística: diferenciación y generalización. La primera es la que tiende a definir la diferencia, la que incide en la singularidad de algo o de alguien con respecto a los otros, es decir, *la identidad es la diferencia*. La segunda busca aquella característica que puede aglutinar y dar un común denominador. *La identidad es la pertenencia común* (Dubar, Claude, 2000).

Pertenencia y diferencia son dos procesos propios de la identidad. La identidad involucra dos criterios de comparación entre personas o cosas: similitud y diferencia. La identidad es cuestión de saber quién es quién, es establecer sistemáticamente significados de similitud y diferencia entre individuos, entre colectividades y entre individuos y colectividades (Jenkins, Richard, 2004). Estos significados son negociados y se transforman por distintos procesos sociales, por lo tanto la identidad no es algo fijo. La identidad cambia en tanto que se construye de manera relacional: no hay identidad sin alteridad y tanto la identidad como la alteridad varían históricamente y dependen de su contexto de definición (Dubar, Claude, 2000).

Stuart Hall (1996) habla de la imposibilidad de la identidad y el significado político de la identidad. La imposibilidad se refiere a la crítica de la idea occidental de que las personas somos sujetos unificados, con una identidad fija, estable y universal. Para éste autor las personas estamos hechas de cambiantes y múltiples identidades. La identidad se torna un concepto plástico y maleable, de ahí que Hall la considere un concepto íntimamente relacionado con las prácticas políticas y sociales (Barker, David, 1999).

Desde la perspectiva nominalista podemos pensar que la identidad cultural es una construcción social contingente, histórica y cultural donde el lenguaje ocupa un lugar central. En este sentido las identidades son patrones discursivos tejidos entorno a una red sin un centro definido y no tanto una suma o acumulación de atributos que dan lugar a un sí mismo aproblemático (Barker, David, 1999).

Por otra parte, para Luis Villoro (1998), tanto a nivel individual como colectivo, la identidad cobra un sentido que va más allá de las distinciones entre un objeto y otro, la identidad se

refiere más bien a la representación que tiene el sujeto de su propia persona y que puede tener muchas imágenes a lo largo de su vida; determinadas, en parte, por las diferentes relaciones sociales que establece. A nivel colectivo, la identidad de un pueblo, es lo que un sujeto o una colectividad se representa cuando se reconoce o reconoce a otra persona como miembro de ese pueblo: es una representación intersubjetiva.

La identidad colectiva y la identidad individual muchas veces se entienden como dos fenómenos diferentes. Sin embargo lo individual y lo colectivo están generalmente entrelazados, se construyen en la interacción y ambas son *identidades sociales*, es decir, se construyen a partir de los otros, de unas instituciones, del lenguaje y son un resultado histórico. Como señala Richard Jenkins:

> Identificarnos a nosotros mismos o a los otros es una cuestión de significados y los significados siempre implican la interacción: acuerdo y desacuerdo, convención e innovación, comunicación y negociación (Jenkins, 2004:4).

Si la identidad es más una cuestión de significados, que de rasgos o características; de descripciones y construcciones discursivas, más que de entidades fijas, como un *yo verdadero e interior*, entonces como señala David Barker (1999) habría que preguntarse más bien por *las formas de identificación* que por una identidad definida desde nuestro nacimiento hasta nuestra muerte.

De acuerdo a lo anterior el análisis de la identidad estaría guiado por preguntas como: ¿Con qué prácticas culturales nos identificamos y autodefinimos? ¿cómo nos describimos a nosotros mismos? ¿cómo se autodescribe un pueblo o una colectividad? ¿cómo describimos a esos otros diferentes? (Barker, David, 1999).

Identidad y lenguaje entonces están estrechamente relacionados. En la perspectiva de autores como Jerome Bruner o Anthony Giddens, la identidad del yo es un proyecto de la modernidad a través del cual los individuos construyen una narrativa personal para sí mismos lo que les permite entenderse y sentir control sobre sus vidas y su futuro. La identidad como proyecto según Giddens (19991) se centra en que la identidad no está determinada, ni fija sino que siempre es un proceso, *un movimiento hacia*, más que un punto de llegada. Este proyecto se crea en el presente mirando hacia nuestras experiencias del pasado y a la luz del futuro.

Si nos ubicamos en el nivel de la descripción y los discursos, entonces el lenguaje ocupa un

lugar central en la construcción de las identidades. El lenguaje según David Barker (1999) está en el corazón de la cultura y de la identidad por dos razones: primera porque el lenguaje es un medio privilegiado a través del cual los significados culturales son transmitidos y comunicados. Segunda, porque el lenguaje es la herramienta a través de la cual construimos el conocimiento sobre nosotros mismos y sobre el mundo en general. El lenguaje construye y da materialidad a los objetos y a las prácticas sociales.

La identidad del yo, como dijimos anteriormente, está articulada a una identidad colectiva y por lo tanto a una comunidad. La comunidad es como señala Eugenio Trías:

> …una comunidad de sentido que se expresa y manifiesta en relatos y narraciones a través de los cuales nos constituimos en sujetos. Sujetos de narraciones y sujetos referidos por narraciones que otros cuentan sobre nosotros (Trías, E., 2000:156).

Por otro lado definir a las identidades colectivas generalmente implica pensar en la unidad, idea que no necesariamente debe desembocar en pensarlas como una unidad homogénea. Al contrario, como propone Rodrigo Díaz (1993) hay que destacar su *esencial heterogeneidad*. Hay que reconocer que en un grupo constantemente se están realizando evaluaciones, juicios, se plantean interrogantes, hay negociaciones y valoraciones que ponen a prueba al grupo y las membrecías. Por lo tanto no podemos hablar de que las identidades colectivas son internamente homogéneas, ni se comparten plena y armoniosamente los significados y descripciones que se realizan sobre el grupo o el *nosotros:*

> Las identidades colectivas son voluntad en el tiempo de constituirse, continuarse, representarse y ser percibido como distinto (Díaz, R., op.cit.:69).

Un aspecto muy interesante que apunta Rodrigo Díaz (op.cit.) es que las identidades colectivas son vividas y reflexionadas subjetivamente y por lo tanto pueden considerarse como *experiencias de identidad* ¿a qué se refiere esto?. En principio a que la experiencia no es un acontecimiento o estado psicológico sino que la identidad es una *vivencia* (la sufro, la disfruto, la siento) y está hecha de los significados, valores y afectos que la sociedad le da a esa identidad (genérica, cultural, profesional y otras). Las experiencias de identidad se muestran y dramatizan para sí y para los otros y se expresa a través de ciertos dispositivos de transmisión como películas, fiestas, conciertos, mitos, novelas, etcétera. Cuando hablamos de *dramatización* no quiere decir que las personas y los escenarios son ficticios e irreales, al contrario son auténticas vivencias que dejan huella en los cuerpos, las

narraciones, las prácticas y tienen efecto en otras personas y en los propios escenarios o situaciones.

La propuesta de entender la identidad como *experiencia* nos permite conectar con Goffman quien ya desde los años 60 hizo alusión a la dimensión performativa, no verbal y dramática de la identidad. Goffman propuso que cuando un individuo interactuaba con otros, éste trataba de actuar de tal forma que diera una impresión aceptada socialmente. Esta actuación de sí mismo en la interacción con los otros es una *acción comunicativa* mediante la cual intentará influir en la imagen que los otros se hagan de él mismo:

> Cuando un individuo proyecta una definición de la situación y con ello hace una demanda implícita o explícita de ser una persona de determinado tipo, automáticamente presenta una exigencia moral a los otros, obligándolos a valorarlo y tratarlo de la manera que tienen derecho a esperar las personas de su tipo. También implícitamente renuncia a toda demanda a ser lo que él no parece ser, y en consecuencia renuncia al tratamiento que sería apropiado para dichos individuos. Los otros descubren, entonces, que el individuo les ha informado acerca de lo que "es" y de lo que ellos *deberían* ver en ese "es" (Goffman, E. 1987:25).

Goffman planteaba entonces la vida como una representación teatral, que se actualiza y manifiesta en las interacciones y encuentros sociales *enmarcados* en una situación normada y definida, donde las personas que interactúan cumplen con ciertas normas definidas para cada rol y se pueden ver como procesos rituales dada su estructura y pasos que han de darse en la interacción. Es importante decir que los otros que participan en el encuentro social no son pasivos y no únicamente *perciben* la identidad del *otro* sino que a través de su actuación la *constituyen* no sólo en términos de categorizar o etiquetar a una persona sino en términos de cómo actúan y se relacionan con ésta. En la interacción se definen y actualizan las identidades y por ello podemos considerarla como un proceso entre *el ser* y el *llegar a ser* (Jenkins, Richard, 2004).

A las identidades entonces hay que ubicarlas como diría Bajtín, en una situación comunicativa y dialógica, definida por la relación entre los participantes y por el contexto donde se da esta relación. En este encuentro e interacción social el poder y/o la dominación están presentes y determinan las palabras, los rituales, los gestos, la entonación de la voz, etcétera (Silvestri, Adriana y Blanck, Guillermo, 1993).

Las reflexiones de Goffman sobre la presentación del sí mismo individual o colectivo ante los demás permite analizar la dimensión dramática o performativa de la identidad p'urhépecha a través de la música y las bandas de música tradicional. En este sentido podemos decir que cuando una banda se presenta como banda p'urhépecha, no sólo quiere que su música sea escuchada por un público determinado sino también quiere que este público conozca y tenga la imagen de lo que significa ser p'urhépecha. La presentación pública de las bandas tradicionales con todos sus elementos performativos, como vestuarios, actitudes corporales, formas de portar los instrumentos, de usar el escenario, son una forma de experiencia de identidad, de dramatizar su identidad y de mostrar a los otros y a su comunidad lo que es ser p'urhépecha musical y culturalmente hablando.

Modernidad, estado-nación e identidades culturales

Cuando en 1969 Barth habló de la *etnicidad* como la organización social de la diferencia cultural, nos estaba introduciendo a pensar la identidad cultural, la pertenencia a un pueblo, como un resultado histórico-social más que como un hecho natural marcado por nacer y morir en una comunidad (Jenkins, Richard, 2004). Como afirma Zygmunt Bauman:

> La identidad no merece pensamiento alguno cuando "pertenecer" resulta natural, cuando no requiere luchar por ello, ni ser ganado, reclamado o defendido, cuando se "pertenece" simplemente siguiendo secuencias que parecen obvias gracias a la ausencia de competidores (Bauman, Z., 1999: 51).

El análisis antropológico de las identidades culturales, ha explorado las formas en las cuáles las relaciones étnicas han sido definidas y percibidas por la gente, como habla la gente y piensa sobre su propio grupo así como sobre los otros grupos y cómo las visiones de mundo son sostenidas o cuestionadas a través de la identidad. Las preguntas que han guiado la investigación social sobre la diferencia cultural son por ejemplo, en qué momento la pertenencia a un pueblo, la *etnicidad*, resulta relevante para las relaciones sociales, la relación entre cultura y *etnicidad*, así como el papel de la historia en la creación de las identidades (Eriksen, Thomas, 1993).

Para Barth, el análisis de estas identidades, implicaba centrarse en las clasificaciones hechas por los propios miembros de un pueblo: no se trataba únicamente de una relación directa entre las unidades étnicas y las similitudes y las diferencias culturales sino de tomar en

cuenta sólo aquellas características que eran elegidas y consideradas importantes y significativas para los miembros del grupo. Se trataba de indagar qué características se consideraban propias del grupo y eran utilizadas como emblemas o señales de distinción y qué otras podían ser ignoradas o negadas por el propio grupo (Jenkins, Richard, 2004).
La diferencia cultural, según Barth, estaba organizada en un primer nivel en la interacción social. La interacción social para Barth era un nivel intermedio de la vida colectiva de las personas, era el puente entre las personas, sus prácticas y sus identificaciones y las formas colectivas y sus identificaciones. Así decir que la identidad colectiva y sus fronteras se construyen en la interacción permite pensar que este proceso de identificación es flexible, negociable y situacional (Jenkins, Richard, op.cit.).
Según Barth, lo importante era analizar cómo se mantenían las fronteras de las identidades étnicas o culturales en la interacción y no dar por hecho que existían previamente estas fronteras a nivel interétnico como intraétnico. La identidad entonces definía las fronteras simbólico-materiales, su formación, su configuración, su mantenimiento y su desaparición, mediante la interacción social o movilización social. Esta interacción social puede ser horizontal e igualitaria o bien jerarquizada y vertical. Este proceso de interacción cara a cara acontece en instituciones (familiares, gubernamentales, cotidianas como la conversación) lo que implica pensar las identidades culturales en otro nivel y establecer la relación entre los niveles *microsociales* y los *macrosociales* con la finalidad de no caer en simplificaciones de los complejos procesos sociales políticos, económicos y éticos de la identidad (Jenkins, Richard, op.cit.).

Etnia, pueblo o nación

El término étnico o etnicidad en muchos contextos puede hacer referencia a minorías culturales. Sin embargo la noción de etnicidad puede definirse como la concepción diferenciada de un grupo cultural, es decir, cuando nos consideramos o somos considerados culturalmente diferentes a otros grupos y actuamos de conformidad con esto (Eriksen, Thomas, 1993). En este sentido todas las personas somos étnicamente localizables y no sólo ciertos grupos como generalmente se piensa.
Según Luis Villoro (1998) etnia es un concepto utilizado de manera reciente al inicio del siglo XX, y se usó en un sentido muy amplio para referirse a un grupo que compartía una

cultura aunque no necesariamente estaba vinculada a un territorio y tampoco el grupo necesariamente apuntaba a constituirse en una nación. Por ejemplo grupos de migrantes o las comunidades negras descendientes de grupos de esclavos traídos a América. En cambio una nación puede incluir a varias etnias como podría ser la Nación Maya constituida por tzotziles, mames, choles y tojolabales.

Para Luis Villoro (op.cit.) una nación comparte una cultura y sus miembros, aunque pueden tener diferentes imágenes e ideas sobre su nación, comparten un núcleo mínimo de referencias simbólicas. Una nación *comparte* mitos de origen, acontecimientos históricos de su fundación y concibe su historia como *continuidad* (*siempre ha existido México como nación* por ejemplo). Villoro subraya que una nación no está necesariamente vinculada a un estado es decir a un poder político.

Si bien podemos aceptar que existen procesos colectivos, imaginarios sociales o narraciones donde se inscriben los miembros de una nación, no hay que suponer que el proceso de *compartir*, es un proceso natural y ocurre sólo por el hecho de vivir en el mismo territorio. Cuando una narración se comparte es porque responde en buena parte a mecanismos y dispositivos de poder con los que cuenta una sociedad para transmitir y consensuar estas imágenes y relatos sobre el pueblo o la nación. Generalmente en una nación existen diversas versiones y relatos sobre la historia y fundación de la nación que proponen imaginarios distintos de nación y que pueden entrar en conflicto con los relatos e imágenes hegemónicas. De esta manera no estamos de acuerdo en considerar que una nación *comparte* una versión de la Historia sino que hay diversas narraciones que producen otras *historias* y éstas narraciones luchan por hacerse visibles en la sociedad.

Por otro lado aunado al concepto de nación está la de pueblo. En el derecho internacional el término *pueblo* ha cobrado gran relevancia y está vinculado a la noción de autodeterminación. *Pueblo*, nos dice Luis Villoro (op.cit.) es un término que puede hacer referencia a un clan, a una etnia o nación. *Pueblo* hace referencia al conjunto de individuos que comparten un territorio delimitado y que tienen conciencia y voluntad de una identidad colectiva:

> Los pueblos serían, además de las naciones, las etnias asentadas en un territorio delimitado que tengan conciencia y voluntad de una identidad colectiva (Villoro, op.cit.: 21).

A pesar de no estar totalmente de acuerdo en que todos los pueblos, para serlo, deben estar asentados en un territorio, ya que podemos pensar en pueblos nómadas o que han sufrido la migración, la definición que da Villoro, es relevante porque la ubica desde la interpretación de las personas que conforman una colectividad más que en las interpretaciones exteriores a ésta.

Esta conciencia o voluntad de ser un pueblo, de tener una identidad cultural diferenciada ha devenido en un motor para los actuales movimientos sociales. A partir de estas luchas sociales movilizadas por el discurso de la identidad, mucho se ha discutido si la identidad cultural es un fenómeno moderno o si es un proceso opuesto a ella.

Sin embargo la configuración simbólica y política de las identidades actuales son producto de la modernidad. El hecho de luchar por una identidad nos ubica ya en las coordenadas modernas pues sus formas, sus discursos, sus resistencias están estrechamente relacionadas con los procesos políticos y económicos que han desarrollado los estados-nación modernos para constituirse en naciones homogéneas y monoculturales (Eriksen, Thomas, 1993; Vázquez, Luis, 1992; Barker, David, 1999).

Según Charles Taylor (1993) la identidad como preocupación moderna articula tres elementos: a) el discurso de la identidad, b) la lucha por el reconocimiento y c) los espacios públicos igualitarios. También considera que tanto el discurso de la identidad, las luchas por el reconocimiento y los espacios públicos igualitarios están interrelacionados en nuestra civilización moderna. La tesis de Taylor es que nuestra identidad personal se moldea en parte por el reconocimiento o por la falta de éste en una sociedad hacia la identidad cultural y por lo tanto la exigencia de reconocimiento se vuelve apremiante.

Identidad p'urhépecha e identidad mexicana

En México, y en todo el continente americano, no se puede hablar de las identidades indígenas sin hacer alusión a los procesos de colonización y dominación española. *Indio* como sabemos es una palabra que se usó para clasificar, dominar y homogeneizar a los pueblos diversos que habitaban el continente americano. La noción de *raza* como señala el peruano Aníbal Quijano (2003) fue un importante concepto que estructuró las relaciones sociales en la colonia: se establecieron jerarquías raciales que definieron las *obligaciones y los derechos*, las tareas y los privilegios con la finalidad de controlar a los pueblos indios.

El concepto, y la identidad, del *indio* no son estáticos ni se han definido de una vez y para siempre. En el siglo XV el término designaba a un objeto. En los diccionarios españoles y franceses del siglo XVI se refería *al que es natural de un lugar*, en otros diccionarios de la época la palabra indio se asociaba a la de salvaje o bárbaro, donde la definición de bárbaro hacía alusión a un humano que no era un ser humano fuera por su crueldad o por el uso de una lengua extraña. Durante este siglo XVII la palabra indio hacía referencia al lugar geográfico las Indias, aunque no se especificaba a qué Indias se refería (Zárate, Margarita, 1998).

Según Luis Vázquez la definición de indio en los diccionarios europeos publicados entre los siglos XVI al XVIII, había variado de ser una expresión colonialista para convertirse en una designación peyorativa durante el siglo XIX (Vázquez, Luis, 1992).

La dominación colonial tuvo un efecto, no lineal, ni determinista, en la configuración de las identidades culturales actuales. Según Guillermo Bonfil, los efectos de la colonización pueden registrarse en diferentes ámbitos de la vida indígena:

> Se ha constreñido la cultura propia, ha impuesto rasgos ajenos, ha despojado a los pueblos de recursos y elementos culturales que forman parte de su patrimonio histórico, ha provocado formas muy variadas de resistencia, ha intentado por todos los caminos asegurar la sujeción del colonizado, más efectiva cuanto más se convenza a éste de su inferioridad frente al colonizador (Bonfil, 1987: 48-49).

A partir de la colonia se constituyen nuevas identidades y relaciones entre éstas: español, mestizo, criollo, indio, etcétera. En el México moderno, a partir de las luchas de la Independencia y la Revolución, ante la necesidad de construir una identidad nacional y un Estado-nación, se borra en los documentos jurídicos y políticos las diferencias culturales para hacer de todo humano nacido en estas tierras: un mexicano. Sin embargo este *acceso* a la identidad mexicana de manera *igualitaria* considerada un logro moderno, también borra la diversidad cultural de la población y no resuelve las grandes diferencias sociales instituidas durante la colonia. Para ser mexicano hay que negar, ocultar, disminuir o eliminar las identidades indígenas.

El escritor p'urhépecha Ismael García Marcelino, en su novela *Alonso Mariano* (2004) nos describe a través del diálogo de sus personajes la compleja relación de las identidades indio y

mexicano. En el siguiente diálogo extraído del libro de García Marcelino, se expresan las reflexiones en torno a la identidad indígena y las preocupaciones de unos jóvenes estudiantes de cómo formar parte de la nación mexicana sin dejar de ser lo que históricamente han sido: *indígenas p'urhépecha*. Leamos una de las reflexiones de uno de los protagonistas de este libro:

> Aprendíamos – a veces a pesar de nosotros mismos- que nuestra condición de clase no nos dejaba ser totalmente individuos, mucho menos individuos libres. Ser indígena nos niega, lo supiéramos o no, las más mínimas garantías individuales. Aprendimos que pertenecíamos a algo así como a otra condición humana. Que en la búsqueda de redefinir el destino de nuestro pueblo, necesitamos algo más ("mucho más" habría dicho la compa Domi) para reclamar nuestra propia forma de ser mexicanos… (García, op.cit.: 202).

La interacción de estas identidades, mexicana, mestiza e indígena, es una vivencia de desigualdad pero no son mutuamente ajenas. Se expone la necesidad colectiva de encontrar un lugar digno en la sociedad mexicana. La frase: r*eclamar nuestra propia forma de ser mexicanos* nos deja ver que la identidad p'urhépecha y la identidad mexicana no son identidades excluyentes. Se busca la reconciliación justa y digna entre estas posiciones identitarias. Exploremos un poco más estos sentimientos a través de la novela de Ismael García:

> … por todo eso, en este país ser indígena se había convertido en algo así como una etiqueta de la que había que deshacerse en algún momento, en algún lugar y a como diera lugar. Ser indígena representa, para la mayoría de los mestizos, permiso para abusar y faltar al respeto sin ninguna consideración y, por supuesto, sin ningún tipo de represalia ni por parte de la sociedad ni, mucho menos, por parte de las autoridades. Los chóferes de autobús, los policías y los taxistas son los más lúcidos en eso (García, op.cit.: 202).

De la frase anterior podemos resaltar cómo a través de la subvaloración del ser indio, tanto desde el mismo grupo como desde esos *otros mestizos*, los abusos y el ejercicio de la dominación se viven con toda normalidad en las interacciones de la vida cotidiana, si pensamos que los chóferes, los policías y los taxistas son personajes netamente cotidianos.

La identidad indígena, es una identidad que desde el poder dominante se le ha atribuido la falta de *algo*: falta de educación, de cultura, de limpieza, de lengua, de leyes, de arte, etcétera y que el mestizo sí posee. Volvamos a la novela de Ismael García para dar una imagen de esto:

> Nada malo es que estos estudiantes fueran indígenas, sino que para cualquier mortal de San Pedro del Río un indio es lo que había sido siempre: aquel hombre o aquella mujer que mal habla el español y que, por no saber leyes, todo mundo cree que no sabe de justicia –comprenderla y aplicarla-, o que por no saber español, todo mundo cree que no sabe ni tiene nada importante que comunicar (García, op.cit., 202-203).

Según Margarita Zárate (1998) un punto crucial es y ha sido el estado como institucionalización del racismo moderno para la categorización étnica. El estado mexicano a través de su política indigenista ha sido una potente herramienta para construir la idea del mestizo como impulsor del *progreso* y de la nación mexicana. La idea de la nación mexicana destacaba que la nación debía basarse en el mestizaje y la homogeneidad lingüística y cultural. Paradójicamente la noción de mestizaje, que implica la relación de dos o más culturas, ésta niega la fuente cultural indígena o bien pretende falazmente como señala Alma Barbosa (2005) reconciliar las contradicciones latentes entre el pueblo mayoritariamente indígena y la minoritaria clase dominante.

La elevación de la identidad mestiza frente a la indígena dio como resultado la reconfiguración cultural y económica de las comunidades y los pueblos; la imposición del español como único idioma reconocido y otras medidas racistas y folcloristas para integrar al *indio* a la nueva nación mexicana. A este proceso de integración del indio en lo cultural, religioso o político, Guillermo Bonfil lo llamó proceso de *desindianización*. Según este autor, la *desindianización* es un proceso diferente del mestizaje y al intercambio horizontal intercultural:

> …es un proceso histórico, a través del cual poblaciones que originalmente poseían una identidad particular y distintiva, basada en una cultura propia, se ven forzadas a renunciar a esa identidad, con todos los cambios consecuentes en su organización social (Bonfil, 1987: 42).

Para Bonfil el gran contingente de los mestizos lo forman los indios *desindianizados*. La desindianización no es un cambio puramente subjetivo, individual y opcional, sino que el proceso de *desindianización*, se cumple cuando ideológicamente la población de manera colectiva deja de considerarse india, aun cuando su forma de vida siga reproduciendo prácticas culturalmente indígenas. A este proceso de *desindianización*, Bonfil lo consideró como una forma de *etnocidio*.

El *etnocidio* no sólo tiene que ver con el rechazo del color de la piel o rasgos corporales sino también con un profundo rechazo de las formas de vida de los pueblos indios y lo que éstos producen. Sus productos son objetos de valor económico y cultural inferior y su costo siempre se pone a consideración del cliente quien generalmente pide una rebaja para poder comprarlo, como ejemplifica Ismael García en su novela:

> …un indio en esta ciudad, un lugar turístico, es alguien que vende muñecas de trapo por la calle, alguien a quien los turistas miran con un poco de curiosidad, pero que pagan por una de sus muñecas mucho menos de lo que dan de propina al cargaequipaje del hotel donde duermen… (García, 2004:203).

Sin embargo como señala el mismo Bonfil (1987), muchas de las prácticas culturales –medicina tradicional, alimentación, agricultura milpera, la lengua, y otras expresiones culturales- de las comunidades rurales que pueden considerarse *mestizas*, si las comparamos con las comunidades indígenas es fácil advertir las grandes similitudes más que las grandes diferencias. Hay un buen número de comunidades rurales que actualmente no son consideradas indígenas y sus habitantes tampoco reclaman serlo pero que en su vida cotidiana siguen reproduciendo la cosmovisión indígena mesoamericana. Por ejemplo el maíz sigue siendo la cosecha principal junto con otros productos de la milpa que varían de acuerdo a cada localidad; la propiedad individual de la tierra coexiste con el ejido o los montes comunales, etcétera.

Los fuertes procesos de migración de la población indígena a las ciudades también nos dejan ver las relaciones de desigualdad en nuestra sociedad mexicana. Las personas migran de su pueblo hacia las grandes urbes no sólo para buscar una vida económicamente mejor sino para conseguir una nueva identidad: de preferencia urbana y occidental, creando un distanciamiento cultural y negación del mundo indígena al que se perteneció en algún momento. Entonces podemos preguntarnos ¿qué sucede respecto a la identidad indígena? Se podría esperar que los migrantes adoptaran pasivamente las nuevas formas de vida del lugar al que llegan como señalaban las teorías de la aculturación de los años 50 y 60. Sin embargo Andreu Viola nos hace cuestionar estas teorías:

> Los estudios de aculturación partían de premisas bastante discutibles: los contactos de la cultura nacional con las culturas indígenas, a causa de la intrínseca fragilidad de estas últimas, se traducirían invariablemente en una

> aceptación pasiva y traumática de elementos de la cultura dominante y por lo tanto, en la gradual pérdida de cohesión cultural; por esta razón las culturas indígenas estarían sentenciadas a un inexorable proceso de asimilación en la sociedad nacional (Viola, 2001:81).

Históricamente han existido importantes procesos de resistencia por parte de estos pueblos a nivel estructural y a nivel de las interacciones sociales. Hay resistencias más obvias, abiertas y públicas y resistencias más sutiles y ocultas. Esto no quiere decir que las culturas indígenas fueran inmunes a toda mezcla cultural y conservaran de manera pura sus símbolos sino que muchas veces, quizás la mayoría de ellas, interpretaron los nuevos símbolos desde su cosmovisión y se apropiaron de ellos a su manera como lo veremos en el caso de la música:

> A diferencia de la concepción esencialista de la etnicidad, que trata de establecer límites rígidos e inmutables entre las identidades, toda cultura dispone del suficiente grado de plasticidad como para redefinir sus límites simbólicos o para apropiarse de elementos ajenos. De hecho, no hay que olvidar que innumerables prácticas e instituciones culturales descritas convencionalmente en la literatura etnográfica como “tradicionales” eran en realidad ejemplos de las innovaciones o de adaptaciones provocadas por el encuentro colonial (Viola, op.cit.:87).

Según Luis Vázquez, desde los años 70, asistimos a una redefinición del *indio,* a una revaloración de esta identidad y por lo tanto a una *reindianización.* El renacimiento étnico tiene que ver con el cambio del estatus del indio en el conjunto social y las diferentes definiciones del indio vienen precedidas de situaciones análogas, de mudanzas de estatus, presentándose como procesos de desindianización o bien de *reindianización*. Este proceso de revaloración de las identidades culturales indígenas, puede ser considerado también como producto de la misma modernidad y modernización de la región apuntando hacia el positivo reconocimiento gubernamental y de la sociedad en general, de la composición multicultural de la sociedad mexicana (Vázquez, Luis, 1992).

Las formas tradicionales de vida coexisten en mayor o menor conflictividad con nuevos estilos de vida. Cada comunidad o grupo construye sus propias estrategias para resistir o reorganizarse bajo las nuevas circunstancias: se incorporan nuevos elementos que pueden resultar útiles para mantener una tradición y una nación como sucede con el pueblo p’urhépecha.

Discusiones en torno al origen y uso del nombre p'urhépecha

Bonfil Batalla (1987), describió en su libro *México profundo* que el indio no se define por una serie de rasgos culturales externos que lo hacen diferente ante los ojos de los extraños, sino más bien por pertenecer a una colectividad organizada (pueblo, sociedad, grupo) que posee una herencia cultural propia forjada y transformada históricamente y que en relación a esa cultura se siente maya, p'urhépecha, seri, huasteco, etcétera.

Desde la literatura p'urhépecha la identidad indígena se define de esta manera:

> Un indio –dijo Alonso- es el poseedor de un mundo completo. Un mundo que usa a su manera, como lo aprendió de los viejos, y que otro quiere, siempre ha querido, que lo use a la manera del otro: acabando su mundo, consumiéndolo. Un "raro hombre y una rara mujer" – agrega la compa Domi- que no quiere ser como todos los mexicanos porque, sobre todo, no quiere dejar de ser como es (García, 2004: 203).

En la actualidad es difícil hablar de grupos o pueblos homogéneos y el pueblo p'urhépecha no es una excepción. Desde los p'urhépecha así como desde investigadores y académicos se reconoce la pluralidad y diversidad cultural de este pueblo de la región occidental de México (Vázquez, Luis, 1992; Yasumura, Naoki, 2003, Castilleja, Aída y Cervera, Gabriela, 2005). Esta pluralidad nos hace cuestionar las ideas esencialistas de la identidad donde se considera que hay una sola forma de ser p'urhépecha.

La identidad cultural hay que entenderla como un proceso histórico y no como reliquia de museo o como una etiqueta que se mantiene estática a lo largo del tiempo. El propio nombre de este pueblo *tarasco* o *p'urhépecha* guarda y despliega en sí mismo una compleja historia de significados, discusiones y relaciones sociopolíticas. Los nombres de *tarascos* y *p'urhépechas* nos llevan a recorrer múltiples caminos para su interpretación.

Importante es apuntar que las discusiones sobre el origen y uso de estas dos palabras continúan actualmente abiertas. Para algunos autores la discusión se dió desde el siglo XVI pues en la *Relación de Cuiseo* explícitamente los informantes declaran llamarse purépecha y que la lengua que hablan es de Tzintzuntzan o purépecha. Los siglos siguientes se usó más el término tarasco para designar tanto a la lengua como al pueblo. En el siglo XIX Nicolás León y Eduardo Ruiz cuestionan la información existente y el uso dudoso de tarasco y proponen el uso más correcto de p'urhépecha (Márquez, Pedro, 2007).

Según Pedro Márquez (2007) para el nombre *Tarasco* existen dos posturas: a) una que dice que fue una imposición de los conquistadores y otros que afirman que ya se usaba esta palabra por los propios lugareños. Se considera que *Tarasco* es una palabra que según narra el autor anónimo de la *Relación de Michoacán*, se debe a cuando los españoles fueron a Tzintzuntzan y en su visita a esta región lacustre, éstos pidieron al Caltzontzin dos mujeres parientes suyas para llevar con ellos de regreso a México. Los españoles a su regreso iban acompañados por varios indios quienes al ver que los españoles se juntaban con las mujeres por el camino les llamaban: *tarhascue*, que quiere decir yerno. Así los españoles llamaron a los súbditos de Caltzontzin: tarascos y a las mujeres tarascas. Estos *tarascos* coexistían con otros clanes como Eneani, Zacapu-ireti, Vanacaze y Uacuzecha (águilas) (León, Nicolás, 1903; Márquez, Pedro, 2007).

Por otra parte José Corona Núñez (2007) consideraba la versión anterior como un error producto de la ignorancia y lo que éste subrayaba era la cita de Fray Bernardino de Sahagún donde se menciona que la deidad principal de los michuaques se llamaba *Taras* y por lo tanto ellos se autonombraban tarasca. Por lo tanto el nombre *tarasco* como gentilicio también se le ha asociado con la adoración al dios *Taras* (Castilleja, Aída y Cervera, Gabriela, 2005).

Por otro lado el término *p'urhépecha* en su sentido social y de pertenencia cultural para algunos significa *gente común* o también puede ser gente o también puede encontrarse en algunos textos antiguos (1558) referido como soldado o guerrero. Su uso parece haberse extendido desde finales del siglo XIX, pero para algunos es hasta décadas más recientes que se utiliza para designar la identidad cultural de los llamados *tarascos*. El término *p'urhépecha* ha sido usado y reivindicado por los propios miembros del pueblo p'urhépecha como autodenominación, reivindicación de su pueblo y para designar su lengua. El nombre p'urhépecha, de acuerdo a la información de los estudiosos del tema, estuvo presente en la tradición oral de los pueblos indígenas al igual que el de tarascos. Sin embargo los indígenas optaron por llamarse p'urhépecha porque el gentilicio tarasco no lo veían cercano y prevalecía la idea de que era un nombre impuesto por los españoles. Desde los años setenta y más fuertemente en los noventa del siglo XX, tanto los pueblos indios, las instituciones y después los académicos son quienes van tomando conciencia del término p'urhépecha

(Castilleja, Aída y Cervera, Gabriela, 2005; Márquez, Pedro, 2007; Cortés, Juan Carlos, 2007).

Actualmente estas palabras pueden usarse indistintamente en la vida cotidiana. Se puede usar el término *tarasco* para autonombrarse sin ninguna connotación denigrante y usarse cuando se dirigen con el interlocutor mestizo pero también puede usarse el término p'urhépecha en condiciones similares (Márquez, Pedro, op.cit.). En nuestro texto haremos uso del término p'urhépecha respetando el término tarasco cuando así sea usado tanto por autores como por los músicos entrevistados.

Regionalización del territorio p'urhépecha

Los pueblos p'urhépecha se encuentran principalmente asentados en la *Meseta tarasca* en el estado de Michoacán. El territorio p'urhépecha puede entenderse o racionalizarse a través del concepto de *región*. La *región* aglutina a las diferentes identidades comunitarias locales que pueden clasificarse en la región lacustre, la sierra, la cañada y la ciénega. La concepción de la región es una combinación de la materialidad del territorio, la simbología o interpretación de éste y las relaciones sociales y de poder y dominación que ahí se sostienen. La región no es algo estático y su estudio implica comprender todo un conjunto de procesos sociales que tienen una expresión territorial (Vázquez, Luis, 1992).

La meseta como *región geográfica* se caracteriza por un accidentado relieve orográfico propio del Eje Neovolcánico Transversal –conocido también como Cordillera Neovolcánica-. El eje cruza a todo el país entre los paralelos 19 y 20 y va desde el estado de Jalisco hasta Veracruz. Es una región montañosa y volcánica, con grandes extensiones de lava, seguidas de planicies aluviales. En estos valles se desarrolló una agricultura tradicional de influencia española desde el siglo XVI (Vázquez, Luis, op. cit.).

El estado de Michoacán está cubierto por bosques mixtos de pinos y encinos que se distribuyen en dos grandes áreas. Una se localiza al sudoeste, a lo largo de la Sierra Madre del Sur y la otra recubre el eje neovolcánico, abarcando de este a oeste el territorio del estado. La Meseta tarasca posee una aguda carencia de recursos hidrológicos, con la excepción de algunos manantiales bien localizados y que son motivo tanto de disputa como de recurrentes mitos autóctonos (Vázquez, Luis, op.cit.).

La geografía del territorio p'urhépecha se concreta en 4 subdivisiones que pueden operar

simbólicamente como lugares de pertenencia: **Japúndarho**, la zona lacustre de Pátzcuaro y Zirahuén, **Jwátarho,** la sierra o meseta, **Eráxamani**, la cañada de los Once Pueblos y **Tsiróndarho**, la ciénega de Zacapu (Nava, Fernando, 1999).

La concepción de ser un solo pueblo con diferentes particularidades está plasmada en la bandera p'urhépecha que consiste en un lienzo de cuatro colores, cada uno para cada región: morado la ciénega, el amarillo, la cañada, el verde, la sierra y el azul, el lago. Estas cuatro partes se integran al centro con una punta de flecha de obsidiana cruzada por flechas rodeadas de fuego en cuya parte superior hay una mano empuñada. En la base de la bandera está el texto: *juchari uinapikua* ("nuestra fuerza") (Castilleja, Aída y Cervera, Gabriela, 2005).

La conquista hispánica tuvo, entre otros efectos, el de romper el dominio unitario del *imperio* P'urhépecha sobre toda la región, y vino a ser sustituida por nuevas regiones acordes al sistema económico colonial. Dicha regionalización estuvo determinada por el carácter estratégico de sus recursos, en especial por su movilización hacia la función primordial de apuntalar la actividad de exportación de minerales hacia la metrópoli. De esta forma los tarascos fueron agrupados en pueblos de estilo hispánico, urbanos para su tiempo. Todos poseen una traza enrejada que va desde una plaza central, lugar donde se concentra el prestigio, el poder y la riqueza y se observa un mismo patrón: cabeceras mestizas y tenencias indígenas (Vázquez, 1992).

Según el antropólogo Luis Vázquez (op.cit.) la Meseta Tarasca como *región económica* está compuesta de tres subregiones: la central, en los municipios de Paracho, Cherán, Charapan, Nahuatzen, Tingambato, Uruapan y Erongarícuaro, donde la agricultura campesina aparece combinada con la explotación del bosque y la manufactura artesanal. La subregión lacustre en los municipios de Pátzcuaro, Tzintzuntzan, Quiroga y Villa Escalante, también de carácter campesino, pero teniendo como actividades suplementarias a la pesca y la artesanía. Por último estaría la subregión capitalista, pensada así por su cultivo aguacatero, en los municipios de Uruapan, Tingambato y Villa Escalante. Sin embargo esta clasificación según este mismo autor peca de ser esquemática y no toma en cuenta que desde 1970 había un importante segmento de la población de la meseta que se ocupaba de tiempo completo en actividades industriales; por lo que no se trata únicamente de artesanos ni de

campesinos. Hacia 1980 se percibía una importante población obrera en Paracho y Nahuatzen, por lo que existe también un carácter urbano de estos municipios y Paracho figura entre los más industrializados de la región con sus talleres, carpinterías, aserraderos, etcétera.

Las distintas regiones no están aisladas sino que existe un intercambio económico y social entre ellas y otros estados aledaños a Michoacán. Este intercambio puede darse a través de rituales festivos, encuentros culturales, asambleas políticas, el mercado a través de los tianguis, etcétera. Estos rituales permiten la diferenciación local de los otros modos de hacer y ser p'urhépechas lo que diversifica la región o nación y se interpreta de manera positiva. También hay que señalar que los conflictos entre pueblos existen por diferentes causas principalmente debido a políticas estatales y federales que mantienen los focos de conflicto. Estos conflictos se pueden expresar a través de la definición de linderos, de usos del bosque, etcétera. Los conflictos delinean y *endurecen* las fronteras locales entre las comunidades pero de manera negativa (Vázquez, Luis, op.cit.).

La meseta tarasca cuando es vista como *región cultural*, se entiende que la población actúa de conformidad a su identidad para hacer valer su propia concepción organizadora del territorio y trata de actuar de una manera diferencial de su particularidad. Esta visión culturalista da una alta valoración al uso de la lengua p'urhépecha lo que implica utilizarla como un indicador que delimita a la cultura en cuestión. Sin embargo algunos etnólogos, hablan de una subcultura de la región serrana, simultánea a otra de la región lacustre, para significar sus diferencias culturales más allá de su *lengua común*, la que incluso posee tres variaciones dialectales en las regiones de la sierra, la cañada y la cuenca lacustre, mismas que no pueden ser desdeñadas tan a la ligera (Vázquez, Luis, op. cit.). Los propios p'urhépecha reconocen las variantes lingüísticas de un pueblo a otro, pero éstas no llegan a ser una barrera para su inteligibilidad (Nava, Fernando, 1999).

La lengua ha sido muchas veces (sobre) utilizada tanto los propios pueblos como por las instituciones estatales para inscribir o reconocer a un pueblo indígena. Sin embargo el proceso de la conquista española y los recientes intentos estatales de modernizar y civilizar al indio han incidido obviamente en el desuso de la lengua p'urhépecha y esto ha afectado los proceso de identificación cultural.

El privilegio de la enseñanza del español en las escuelas, el castigo por el uso de la lengua p'urhépecha, la discriminación fueron importantes procesos para no hablar la lengua p'urhépecha y para no enseñarla a las nuevas generaciones en algunos pueblos de la meseta.
Hagamos un breve repaso de algunas cifras en torno a la cuestión lingüística y la identidad indígena. Según Luis Vázquez (1992), el censo nacional de 1921, bajo el criterio lingüístico clásico registró 1.8 millones de hablantes de lenguas indígenas, pero esta cifra se duplicó a 4.1 millones a partir de la elección de los informantes de considerarse indígenas o no. En la década de 1970 a 1980 se observó un incremento según el Instituto Nacional Indigenista que iba de 4 a 8 millones de indígenas, estas cifras no implicaban un crecimiento poblacional o una mejor captación estadística por las instancias gubernamentales sino que podía atribuirse a una recuperación del honor y el orgullo de pertenecer a un pueblo indígena determinado lo que permitió el autoreconocimiento.
Si se compara el número de hablantes del p'urhépecha con la población total regional se puede afirmar que existe una tendencia decreciente en el uso de la lengua pues va de un 52.3 a un 25.8 entre 1940 y 1970, pero aquí también hay que tomar en cuenta el incremento de la población mestiza en la meseta y por lo tanto el *mestizaje* en la región. Para 1980 el uso de la lengua vernácula antes que extinguirse se había hecho mucho más funcional, fortaleciéndose bajo la variante del bilingüismo moderno que es una práctica generalizada (Vázquez, Luis, op. cit.).
En una encuesta realizada por Aída Castilleja y Gabriela Cervera (2005) en casi 100 centros poblacionales se encontró que las respuestas más frecuentes a la pregunta de *¿por qué se sienten p'urhépecha?* Expresaban en primer lugar el origen, la pertenencia a la comunidad y las costumbres y en segundo lugar. Por lo tanto hay que subrayar que la identidad no descansa únicamente en la cuestión lingüística.

La experiencia política de la identidad p'urhépecha

Las identidades culturales como la p'urhépecha hay que analizarlas en su complejidad y eso implica pensar en los procesos y discursos de resistencia y de lucha por el reconocimiento de las identidades y pueblos indígenas en todo el país.
La emergencia de la identidad p'urhépecha como ariete político se hizo presente. Por ejemplo cuando se fundó en 1979 la Unión de Comuneros Emiliano Zapata (UCEZ) en

Tingambato, se puso de manifiesto defender el carácter comunal de la tierra pero también el reconocimiento y revaloración del pueblo y la cultura p'urhépecha. Esta organización surgió como estrategia contra la represión y la falta de respuesta a las demandas de tierra. Su discurso político incluyó a la identidad p'urhépecha como forma de inclusión de las distintas organizaciones y como una forma de legitimación de sus denuncias:

> La UCEZ emplea la identidad indígena para promover y afirmar efectivamente una identidad política, frente a un discurso oficial que ha buscado, en la práctica, dividir y fragmentar a los "movimientos populares" y frente al eco de tal discurso en la conciencia popular (la inferioridad de los Indios y el mestizaje como vía del progreso) (Zárate, M., 1998: 173).

Frente a la fragmentación los movimientos populares y de lucha por la tierra se aliaron a través del concepto de identidad p'urhépecha:

> Al identificar a todos los pobres rurales con la "Indianidad" y suprimir la categoría "mestizo", la UCEZ fortalece el sustento de su legitimación en términos de una visión histórica comprensiva (Zárate, M., op.cit.:174).

La identidad cultural se tornó política y abrió nuevos caminos de lucha. Según Luis Vázquez (1992) desde hace décadas hay un interesante proceso de *purepechización de los tarascos* lo que ha llevado a la actuación política pero desde la identidad cultural:

> A partir de esta resignificación y revaloración de la identidad cultural en la meseta se han realizado acciones políticas de los p'urhépechas queriendo ser a través de ellas, más indígenas a ojos de los otros y de sí mismos, lo que hace de la etnicidad moderna, una cuestión de honor, legalidad, organización y poder (Vázquez, op. cit.: 59).

Este proceso de *purepechización* se refiere al proceso de autoadscripción cultural en términos de sus formas de organización y del sentido agrario de la comunidad. De acuerdo con Vázquez este es un proceso identitario de tipo político principalmente:

> Lo que si ocurre y de manera muy generalizada en nuestros días, es que los indígenas han optado por reorganizar sus relaciones de comunidad tanto en sus comunidades agrarias como en sus agrupamientos étnicos, donde lo distintivo no es una conciencia de clase campesina o proletaria, sino las identidades forjadas en valores e intereses como indígenas. El propio agrupamiento étnico, en vez de presentarse como un endurecido conflicto de clase en la Meseta Tarasca, pudo ser percibido también como la acción correspondiente a un grupo de estatus forjado por medio de una revaloración jurídica y la reasignación de honor del indio moderno, gracias a lo cual es factible acceder a oportunidades que no tendría en calidad de campesino u

obrero agrícola (Vázquez, op. cit.: 28).

De acuerdo a lo anterior resulta interesante reflexionar sobre los procesos identitarios en la región. Generalmente se considera que un indígena puede dejar de ser indígena y convertirse en *mestizo*. Sin embargo se cuestiona si un mestizo puede llegar a ser indígena. Desde esta lógica un indígena puede convertirse en mestizo pero un mestizo no puede convertirse en indígena. Esta posición se sustenta en la idea de la *esencialidad* de la identidad indígena frente a la *artificialidad* de la identidad mestiza.

Aída Castilleja y Gabriela Cervera (2005) discuten sobre esta cuestión discursiva sobre los cambios de identidad. Según las antropólogas los p'urhépecha consideran que *un p'urhépecha* puede dejar de serlo o dejar de asumirse como tal y convertirse en un *turhisï* (mestizo) pero un *turhisï* no puede llegar a ser un p'urhépecha porque *nunca podrá tener el modo de pensar* del grupo. De acuerdo al discurso dominante, los cambios de la identidad cultural son unidireccionales y la dirección de este cambio sólo puede darse de lo indígena a lo mestizo pero no viceversa, por lo que resulta imposible que la identidad mestiza pueda devenir en indígena.

El discurso identitario actual responde a nuevos escenarios y a nuevas necesidades que los p'urhépecha tienen como *colectividad* y como pueblo. Necesidades que se expresan en un reconocimiento como pueblos por parte del estado nacional. Este discurso identitario está articulado a una larga historia de aprendizajes colectivos e intercambios culturales de formas de lucha y resistencia entre los distintos pueblos indios tanto de México como del mundo. El discurso identitario es el común denominador para la lucha por el reconocimiento de los pueblos indios con derecho a territorio y a mantener a través de distintas instituciones propias sus diferencias culturales y formas de vida.

Para Luis Vázquez (1992) la identidad p'urhépecha es un instrumento para obtener beneficios tangibles. Sin embargo esta puede ser una visión instrumentalista de la identidad p'urhépecha como señala Margarita Zárate:

> En este sentido autores como Vázquez (1992) deberían matizar su categorización de la UCEZ como un simple "grupo de interés" y, por lo tanto, como un grupo que "usa" la "identidad India" en un sentido "racional" e instrumental (Zárate, M., 1998:179).

De acuerdo a esta crítica el sentirse p'urhépecha sólo está relacionado con la acción de conseguir objetivos políticos y resolver demandas de tierra y no considerar esta identidad como articulada a otras dimensiones sociales, culturales y afectivo- subjetivas.

Como más adelante veremos la identidad cultural y el discurso étnico, no están únicamente ubicados en el plano político sino también en el plano cultural y afectivo. La identidad cultural se constituye como una categoría que organiza y define las relaciones sociales, la acción política o la práctica de diferentes tradiciones y expresiones culturales. La identidad cultural permite la significar de la vida cotidiana pero también sentirla y valorar ciertas prácticas culturales frente a otras.

La identidad cultural tiene un carácter situacional y contextual que se activa en determinados momentos y exhibe una variabilidad de interpretaciones y significados otorgados que dan lugar a una pluralidad de experiencias (Okamura, Jonathan, 1981).

Identidad p'urhépecha: pluralidad de experiencias

La identidad p'urhépecha es un tejido multicolor hecho por diferentes sujetos que le dan significado a cada uno de los colores, grecas y símbolos. Son varios los hilos que se entretejen en la identidad p'urhépecha: la concepción de un origen común, de una historia común, del territorio, de la lengua, de la comida, de las fiestas y de la música. Como señala Aída Castilleja y Gabriela Cervera:

> La pertenencia está definida por la noción de un origen o ascendencia común, por formar parte de la comunidad, la costumbre y la organización; apela al pasado (próximo o remoto) para legitimar la filiación étnica que no pocas veces lleva a otorgar importante peso a la tradición y a identificar la modernidad como factor de pérdida de identidad (Castilleja, Aída y Cervera, Gabriela, 2005: 219).

La modernidad y el progreso son nociones que crean una oposición con la tradición y la costumbre: lo moderno está asociado a lo mestizo-urbano y lo tradicional con lo p'urhépecha. La simbolización del *nosotros* p'urhépecha se construye en un contexto social que no está ausente de conflicto. El *nosotros* p'urhépecha está en constante movimiento: cambia su configuración sea por efectos de la migración o para integrar nuevos elementos culturales de la modernidad lo que da lugar a una reorganización y renacimiento de nuevas relaciones de comunidad (Vázquez, Luis, 1992).

La identidad p'urhépecha entonces se teje y se desteje de acuerdo a situaciones propias del contexto histórico. Creando y recreando nuevos símbolos e íconos para ser incluidos en el gran telar cultural. Por lo tanto es lugar común reconocer por un lado su particularidad como identidad cultural y también su diversidad compleja. Esto no quiere decir que no existan procesos políticos y sociales que unan las diferentes particularidades comunitarias como lo hacen ver Aída Castilleja y Gabriela Cervera:

> Reconocemos la existencia de una matriz cultural distintiva de los p'urhépecha que es compartida, en distinto grado, tanto por los individuos como por colectividades. Esta matriz se expresa de múltiples formas en el ámbito comunitario, adoptando y adaptando características particulares de su ubicación, entorno natural y relaciones con un ámbito extracomunitario, lo cual da como resultado un mosaico heterogéneo, tanto en el espacio regional, como en la constitución de los purépechas como grupo (Castilleja, Aída y Cervera, Gabriela, 2005: 217-218).

El territorio si tiene un papel fundamental para autodefinirse como colectividad. El territorio p'urhépecha tiene diferentes dimensiones geopolíticas: nacional, regional y comunitaria.

Podemos distinguir tres dimensiones: nacional, regional y comunitaria. El nivel *nacional*, es decir, como Nación P'urhépecha implica una concepción política y de autonomía frente al Estado-nación mexicano. En este nivel nos encontramos con discursos que tienden a consolidar la identidad p'urhépecha entorno a la idea de ser un solo pueblo y por lo tanto una nación con derecho a autogobernarse.

A nivel regional se expresan diferencias en las formas económicas de supervivencia, las diferencias lingüísticas, alimentación, danzas y evidentemente la música, los instrumentos con que se interpreta ésta y las formas y sentimientos en la interpretación serán indicadores para diferenciarse regionalmente.

La dimensión comunitaria, es reconocida como la más inmediata y se configura como unidad sociopolítica y territorial. La comunidad es una institución para el pueblo p'urhépecha y es entendida como una forma de vida social plena por lo tanto se exige muchas veces a nivel jurídico y político su reconocimiento como interlocutor legítimo frente al Estado (Vázquez, Luis, op. cit.).

Desde la novela de Ismael García podemos dar cuenta de la importancia que tiene la comunidad para los p'urhépecha. Ni la ciudad ni la familia son el centro de la organización

social, ni son el eje articulador de las prácticas culturales y políticas sino la comunidad:

> -Bienestar para tu familia- intervino El Paracho- ¿y tu pueblo?; estoy hablando de tu pueblo no de tu ciudad. ¿Quién se encarga de resguardar la libertad de pensamiento de tu pueblo y su desarrollo? La mayoría de los muchachos distinguía perfectamente entre pueblo y comunidad. Héctor había nacido en la ciudad, una especie de comunidad grandota donde lo único que identificaba a sus habitantes, un número muy grande de individuos, era que habitaban en sitios de proximidad. Eso, de proximidad; ni siquiera de vecindad (García, 2004: 206).

La comunidad en la cosmovisión p'urhépecha abarca a los vivos y a los muertos. Según Agustín Jacinto Zavala (1981) para los antiguos tarascos el ser humano tenía una personalidad al mismo tiempo individual y grupal y tenía a los dioses y a los antepasados como su comunidad. La conciencia de la pertenencia a la comunidad se extendía más allá de la vida y al morir existía la posibilidad de encontrarse con los dioses, los ancestros y jefes del pueblo p'urhépecha.

De acuerdo con Bonfil Batalla (1987) la comunidad para los pueblos indígenas es un intricado tejido de conocimientos generalizados, actividades diversificadas y especializaciones indispensables, para llevar una vida con autonomía. Los pueblos urbanos, rurales o rururbanos, generalmente se organizan por barrios que funcionan para ciertas actividades económicas pero también sociales. A través de los barrios se participa en el *tequio, fajina, fatiga, faena*, etcétera, es decir, los miembros de un barrio deben cumplir con obligaciones de trabajo comunal para obras públicas, para cultivar alguna parcela, para los gastos del templo o la escuela, cuidar o limpiar la capilla y colaborar con los gastos de las fiestas locales. Todo este trabajo colectivo tiene un contenido de fiesta, de convivencia social entre los miembros del linaje, del barrio o de la comunidad entera. Éste es un elemento que estimula la participación y refuerza la solidaridad en el seno de los diversos grupos.

El nivel comunitario es fundamental para el análisis de la identidad cultural p'urhépecha. Es en la comunidad donde la identidad p'urhépecha es vivida e interpretada de acuerdo a la particularidad de las prácticas culturales, creencias, parentescos, religiosidad, etcétera. La comunidad es un referente central en el marcaje de diferencias y en la configuración de las identidades locales. En esta dimensión comunitaria se viven en *carne propia* los procesos

culturales, sociales, económicos, jurídicos, etcétera (Castilleja, Aída y Cervera, Gabriela, 2005).

En esta vida comunal, la fiesta es de vital importancia. Las fiestas son una parte importante de la cosmovisión de los pueblos indígenas y no han pasado desapercibidas por diferentes estudiosos de las culturas mesoamericanas. Sus complejas prácticas sociales donde se articulan un sinnúmero de símbolos, procesos históricos y actores sociales despertaron siempre un interés particular. Por ejemplo Marvin Harris (1973) describía que:

> La satisfacción de cargos religiosos conduce o es acompañado de un ascenso paralelo en una escala de funciones políticas como consejero, alcalde, etc. Los principales, son siempre individuos que han tenido un record distinguido como otorgadores de fiestas y tenedores de funciones civiles…las fiestas son eventos que cuestan mucho, se ofrecen grandes cantidades de comida y bebidas. El costo de los servicios especiales de iglesia, candelas, vestimentas para los bailarines y los ejecutantes, músicos, fuegos artificiales, toros y toreadores, y muchos otros números festivos deben tomarse en consideración... (Harris, 1973: 47-48).

La fiesta es fuente importante de identidad para los p'urhépecha ya que es una de las instituciones más valoradas. Las fiestas para los estudiosos se convierten en ejes comprensivos para pensar a los pueblos indígenas.

En la organización de las fiestas hay generalmente una persona responsable de la organización de la fiesta dedicada a la virgen, Cristo o a los santos. Esta persona generalmente es apoyada por sus familiares y vecinos y tiene a su cargo los gastos de la fiesta: músicos, comida, bebida, servicios religiosos, adornos, cohetes y fuegos artificiales. El sistema de cargos formaliza la autoridad de la comunidad, que tiene un carácter civil, religioso y moral simultáneamente y que para adquirir una posición destacada dentro del grupo, se debe demostrar durante años la voluntad y la capacidad de servicio público acompañada de una conducta ajustada a las normas (Bonfil, Guillermo, 1987).

La dimensión comunitaria permite identificar y vivir de manera concreta prácticas cotidianas que pueden ser interpretadas como p'urhépechas o no. En la comunidad puede consolidarse la pertenencia al pueblo p'urhépecha y se viven culturas locales mediante las cuales se diferencian de otras comunidades. Las diferentes formas de practicar *el costumbre* llevan a construir una identidad local y al mismo tiempo la alteridad frente a otras comunidades p'urhépecha. Esta diferenciación se puede expresar a través de frases como:

> “lo hacen de otro modo”, “ellos ya no hablan p’urhépecha”, “ahí sí saben el costumbre”, “allá ya no son p’urhépechas porque hay mucho *turhisi*”, son precisiones que escuchamos cuando la referencia es a otra comunidad también p’urhépecha (Castilleja, Aída y Cervera, Gabriela, 2005: 243).

El reconocimiento de estas diferencias, que pueden definir si una población es o no p’urhépecha, también permite reconocer que son un solo pueblo pero con diferentes formas vivir *el costumbre*.

Las diferencias entre poblaciones se expresan a través de algunas prácticas. La forma de hablar la lengua p’urhépecha. Otras diferencias se muestran en la manera de peinarse, la forma de adornar la trenza, de vestirse, en la forma del tejido de los rebozos, en el huanengo, el rollo, en los alimentos y la forma de prepararlos, en la forma de comportarse, de cargar los bultos, en los rituales como entierros o fiestas patronales y celebraciones como bodas, bautizos, etcétera (Castilleja, Aída y Cervera, Gabriela, 2005).

Para nuestra investigación hay que mencionar a la música como forma de identidad y como forma de diferenciación entre las poblaciones p’urhépecha. En este sentido, los músicos p’urhépecha hablan por ejemplo de las diferencias que existen en el estilo interpretación de la música tradicional ya que un mismo *son* o *abajeño* puede ser interpretado de distinta manera en la Cañada, en la meseta o en la región lacustre. Así la cuestión musical funciona como distintivo de cada región y comunidad. A continuación vamos a analizar más de cerca la relación música e identidad cultural.

Capítulo 3. La tradición musical p'urhépecha, un viento que no para de soplar

La música p'urhépecha: sones, abajeños, toritos y pirekuas

La música tradicional de un pueblo es aquella música que se reconoce como propia y en ella se deposita la identidad cultural. La música tradicional danza sobre la memoria colectiva, da vida a diferentes rituales y funciona como un imán sonoro que articula al pueblo o nación y permite hablar de un *nosotros*.

La música tradicional p'urhépecha se compone por varios géneros musicales como los sonecitos, los abajeños y las pirekuas, géneros que a continuación vamos a describir.

El **son o sonecito** es reconocido por todos como una de las formas musicales más antiguas que practica la sociedad p'urhépecha. El son o sonecito es un ritmo de 3/8, suave, pausado, melancólico y parecido al vals. Según la información musicológica obtenida del Centro de Investigaciones P'urhépecha de la Universidad Michoacana el ritmo básico del son o sonecito p'urhépecha es: , al que a veces se unen dos o más compases de la célula rítmica, o de , según lo requiera la línea melódica. Están estructurados en forma binaria y ternaria, generalmente con repetición de cada una de sus partes. La forma ternaria de los sones posiblemente se debe a la influencia del minueto y el vals, aunque también podemos encontrar una estructura libre con las tres partes (www.ccu.umich.mx/cultura/purepecha/).

Según, Fernando Nava (1999), los sones proporcionan un ritmo pausado, propicio para andar y para acompañar las procesiones y los paseos con imágenes. El ritmo del son es inadecuado para zapatear. Los sones p'urhépecha son de dos tipos: los alegres inspirados en animales, pájaros y peces; y los de música triste, los que llevan impresiones personales del compositor sobre flores y mujeres.

El **Abajeño**, tiene su nombre porque es un calificativo de orden geográfico referente a la Tierra caliente michoacana, considerada como la *tierra de abajo*. El abajeño es un ritmo de 6/8, es muy alegre y contagioso, con más movimiento, utilizado para zapatear en las danzas de la meseta aunque las ocasiones de su uso son múltiples: fiestas religiosas, fiestas civiles, fiestas de ciclo de vida. Siempre tiene una presencia festiva pues el abajeño es el ritmo más

ágil y más alegre de la música p'urhépecha (Nava, Fernando, 1999).

Según la información del Centro de Investigaciones P'urhépecha el ritmo básico del abajeño empleado por los compositores p'urhépecha es el ritmo del son calentano y del son planeco:

> La diferencia entre estos géneros, en relación al ritmo, radica en la forma de aplicarlo en los instrumentos rítmico-armónicos característicos de cada región.
> Otras variantes del ritmo del abajeño p'urhépecha son las siguientes: 6/8 ♫♫ | ♫♫ ‖ o simplemente así: 6/8 ♫♫ ‖
> Es importante hacer notar que en las diferentes regiones de la geografía p'urhépecha, encontraremos variantes en la aplicación del ritmo básico del son y el abajeño p'urhépecha (www.ccu.umich.mx/cultura/purepecha/)

Según este mismo centro, el abajeño p'urhépecha generalmente está estructurado en forma binaria, con repetición de cada una de sus partes aunque esto puede variar. Tanto los sones como los abajeños están compuestos en modo mayor, empleándose a veces acordes menores, éstos solamente de paso. Son muy pocos los sonecitos compuestos en tonalidad en modo menor, que se usa solamente en la primera parte, modulando a tonos mayores en la siguiente. En cuanto a la estructura de sus frases, encontramos que es más libre en relación a otros géneros musicales, y pueden tener diferente número de compases sin que ello acarree un desequilibrio en la melodía. El contracanto es otra característica de la música p'urhépecha el cual se da cuando una o dos melodías van contrapunteando a la principal. Estas son ejecutadas por los saxofones tenores, los trombones y barítonos dentro de las agrupaciones de bandas de viento; o por el trombón de émbolos y el barítono en las orquestas. El uso del contracanto, junto con la melodía, los bajos y la armonía, dan como resultado una interesante poliritmia (www.ccu.umich.mx/cultura/purepecha/).

El Centro de Investigaciones P'urhépecha menciona dos observaciones de orden musicológico las cuales transcribo textualmente:

> Primera, el sonecito p'urhepecha utiliza el compás de 3/8, lo cual no significa que el ritmo sea valseado -como erróneamente se ha manejado en algunos casos-, éste se ha caracterizado por la combinación de las células rítmicas ♪♫ y ♪♪♪ así como por el empleo de las figuras de octavo con puntillo, usados como mitad de compás ♪. ♪., utilizadas tanto en la melodía como en acompañamiento rítmico-armónico y en el contracanto. Se hace la observación anterior, habiendo encontrado transcripciones, en las cuales han pasado por alto el ritmo correcto del son p'urhepecha, haciéndolo

> completamente valseado y empleando en la melodía cuatrillos en 3/4 ♩♩♩♩ en lugar de combinación rítmica de semicorchea, corchea, semicorchea y corchea ♬♪♬♪ en el compás de 3/8, que caracteriza a nuestros sones. Segunda, el abajeño p'urhepecha siempre se ha escrito en el compás de 6/8, por razones prácticas, aunque en el transcurso de la melodía y el ritmo, encontremos una clara combinación del compás de 6/8 con el de ¾ (www.ccu.umich.mx/cultura/purepecha/).

El **Torito** debe su nombre porque en las festividades acompaña el paseo de la figura de un toro que lleva juegos pirotécnicos. El ritmo de los *toritos* es el más alegre de los ritmos del *son* aunque no es tan vivo y movido como el *abajeño*. Las variedades de toritos más sobresalientes son: 1) **ch'anántskweri,** o de carnaval; 2**) tembúchakweri** o de boda; 3) de jaripeo; y 4) de la quema de castillo (Nava, Fernando, 1999).

Una vez descritos los ritmos considerados tradicionales y regionales, hablaremos de la música cantada de la cual existe una amplia gama de formas pero la más conocida es la **pirekua**, que quiere decir canto o canción. La pirekua es una composición literario musical que es cantada en p'urhépecha de manera individual, en dueto, trío o en agrupaciones corales y puede acompañarse con una guitarra o dos, con orquesta de cuerdas, o ser cantada a capela (Nava, Fernando, op.cit.).

De acuerdo con Néstor Dimas (1995) la pirekua tiene una gran demanda entre la propia sociedad p'urhépecha ya que a través del canto social se comparten sentimientos, pasiones, alegrías, se comunican acontecimientos, se defiende la identidad, se hace un llamado a las conciencias populares y se manifiestan protestas sobre ciertos problemas regionales.

Los temas de la pirekua se refieren, según la época, al simbolismo de las flores, a la idealización de la mujer, a los sentimientos, al fenómeno de la migración, al deterioro ecológico, a la muerte, a la educación y al tributo de los personajes de la historia regional. Se utilizan las pirekuas para hacer reflexionar a los habitantes sobre distintas problemáticas como la tala inmoderada de los bosques o la contaminación del Lago de Pátzcuaro. Se le canta también a la vida y la muerte. En dichos cantos se advierte el pensamiento regional en cuanto a lo efímero de la vida, la inmortalidad del hombre, el recuerdo y la tristeza, el sentimiento y la creencia del retorno de las ánimas de los seres queridos. Todas estas temáticas que se conciben dentro del pensamiento p'urhépecha reflejan la existencia de pasiones, actitudes morales, resentimientos, motivaciones y acontecimientos de la vida social

(Dimas, Néstor, op.cit.).

Las pirekuas son entonadas por los llamados **pireris** quiénes adquieren un sentido comunal en su sociedad. Los pirerios son una especie de gremio, cuyo oficio es el de cantor itinerante y su tradición parece guardar ciertos lazos con los *hatápiecha* o pregoneros del antiguo mundo p'urhépecha.

El **corrido** también se encuentra entre las formas musicales cantadas. En general el corrido se canta en español así como las canciones rancheras. Hay otras formas cantadas como las caminatas de pastorelas y coloquios. Es en la música cantada donde la mujer tiene su más amplia participación: puede ser intérprete de alabanzas y pirekuas, ser ejecutante de guitarra o ser compositora (Nava, Fernando, op. cit.).

Universos musicales p'urhépecha: una interpretación cronológica

Tradición es lo que se viene haciendo desde hace mucho tiempo y se identifica como propio para dar sentido a una colectividad y sus miembros. La tradición musical p'urhépecha puede rastrearse hasta antes de la colonización española.

Según Néstor Dimas (1989) son de tres tipos las fuentes históricas que nos proporcionan información a cerca de la música prehispánica:

1. Los relatos de los cronistas del siglo XVI, que presenciaron todavía sin influencias europeas las manifestaciones musicales de los grupos existentes. Frailes como Sahagún, Motolinía, Torquemada, Alcalá y Gilberti realizan descripciones sobre la música y los instrumentos utilizados en esos tiempos.
2. Los hallazgos de instrumentos musicales.
3. La representación de los músicos y sus instrumentos en códices y lienzos.

A estas fuentes hay que agregar algunas de las manifestaciones musicales de los pueblos indígenas existentes.

En el caso de la música p'urhépecha, Arturo Chamorro (1986) reconstruye a partir de este tipo de fuentes, tres universos musicales que se han sucedido cronológicamente. Por universo entiende todo aquello que rodea a la música como las actitudes de los músicos, el simbolismo, las técnicas de ejecución y la interacción de la música en la cultura y la sociedad.

El primer universo que reconstruye es el **tarasco ceremonial**, que tiene raíz íntegramente

indígena, un universo musical de la época prehispánica. En el Lienzo de Jucutacato, rescatado por Nicolás León, se pueden observar los músicos y sus instrumentos que participan en distintas escenas sociales. Este lienzo de fibra de algodón, dividido en 35 cuadros rectangulares y poligonales, permite observar a distintos músicos con instrumentos, que interactúan a través de su interpretación musical con otros personajes, símbolos y situaciones. Nicolás León describe el primer cuadro donde aparecen unos músicos de la siguiente forma:

> En el primer cuadrete, bastante grande por cierto, tenemos que el apástelo librillo de piedra preciosa (en tarasco maruati hurume o thsinúpaqua), que da el nombre Chalchihuitlapasco, es aquella vasija de que salen nueve personas… a más de los individuos que salen del apaztle, hay otros en número de siete, cinco en pie y caminando, y dos sentados, más ocho cabezas humanas… a los lados del explorador (hacutzétspeti en tarasco) se miran sentados dos trompeteros (pungácuri) que tocan un instrumento al que usan actualmente los tarascos y llaman chirimía… los pungácuriecha tañen sus chirmías sentados en el suelo… (León, Nicolás, 1903: 23-25).

Los músicos con sus trompetas o caracoles es decir los pungácuriecha, aparecen en varias escenas del Lienzo como en las tituladas Nuimualco, Teyeuahcan, Tenuchtitlan, Xiquipilco, Ayutzinco, Tzacapo, Cupaquaro, Xiuhquilan. Sin embargo hay otros cuadros donde no aparecen los músicos lo cual nos deja ver que había ocasiones donde los músicos y la música debían estar presentes pero no en otras. Esto ya nos habla de una estructura social, espacial y temporal de la música en la sociedad p'urhépecha.

No se sabe bien cómo era la música en esos tiempos y sólo se tiene información de que estaba presente en la vida cotidiana del pueblo p'urhépecha gracias a la existencia de documentos históricos como *La relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la Provincia de Michoacán, 1541.*

(www.ccu.umich.mx/cultura/purepecha/).

La *Relación de Michoacán* y algunos códices del siglo XVI se consideran como otros importantes elementos para la reconstrucción histórica de la música p'urhépecha ya que describen en forma escrita y visual los usos sociales de la música en tiempos prehispánicos, así como aluden al uso de ciertos instrumentos como bocinas o trompetas de caracol, trompetas de pabellón alargado, rodelas de tortuga, huesos de caimanes y sonajas para la

danza, utilizados en ceremonias en relación con la muerte (en honor a cazonci) o en los *cues* o templos (Chamorro, Arturo, 1986).

La investigación sobre este pasado musical es poca y desarticulada. Las evidencias son contadas y muchas veces fragmentadas, por ejemplo los instrumentos prehispánicos son difíciles de analizar debido a distintos obstáculos: saqueo, burocracias gubernamentales, leyes represivas, carencia de políticas culturales, de protección al patrimonio cultural, falta de interés académico, etcétera (Dájer, Jorge, 1995).

Según Jorge Dájer (op.cit.), la investigación sobre los instrumentos precolombinos aún es muy precaria y hay muchas preguntas por resolver como: si los artefactos sonoros eran realmente instrumentos musicales, en qué ocasiones se usaban, cuáles eran las diferencias entre ocarinas, flautas y silbatos generalmente referidos sin diferenciación alguna por antropólogos y académicos, si había secuencias interválicas que funcionaran como nuestra escala sonora, existió en Mesoamérica algún instrumento cordófono, qué tipos de artefactos sonoros podrían identificarse, etcétera.

Respecto a los instrumentos podemos encontrar clasificaciones como las siguientes: a) De aliento *Chapeticha atsimueri* (flautas de barro, globulares y tubulares) y *utuks echa* (caracoles de mar de varios tamaños), b) De percusión están *sïuanuecha axuniri* (cuernos de venado) conchas de tortuga, *kirinuecha y pauembecha* (tambores de madera fina y sonora, representando figuras de animales), c) *Kuerhorikuecha* (raspadores de hueso de venado o fémures humanos), *chantsajkuecha atsimueri* (sonajas de barro), *uechajkuecha* (sonajas de matas para danzantes y caza de animales) *chiririkua* (cascabeles de víbora) (www.ccu.umich.mx/cultura/purepecha).

Jorge Dájer (1995) propone otra clasificación: a) *Idiófonos* como las maracas y los güiros; b) *membranófonos*, como tambores o timbales; c) *aerófonos*, por el uso del aire para sonar; d) *cordófonos*, por su cuerda tensa. A su vez esta clasificación se subdivide por la manera en que el ejecutante toca el instrumento, que puede ser por percusión, agitación, frotación, punteo, soplo, inclinación, etcétera. Con lo cual tenemos: idiófonos de percusión, de agitación, de rodamiento, de deslizamiento, membranófonos de percusión y pequeños y grandes aerófonos.

En nuestro país aún hay mucho por investigar sobre el pasado musical sobre los artefactos

sonoros prehispánicos. Algunos pasos se han dado y fue Michoacán donde aparecieron las primeras evidencias de que antes de la llegada de los españoles se conocían y aplicaban normas acústicas en la manufactura de los artefactos sonoros (Dájer, Jorge, op.cit.). También en Michoacán ha surgido el interés por localizar y reunir todo este rico instrumental sonoro y que permitirá comprender mejor este primer universo sonoro.

El segundo universo que identifica Chamorro (1986) es el **tarasco cristianizado** cuya base es el sincretismo entre lo p'urhépecha y lo occidental. Este universo tuvo su vigencia durante el periodo colonial y representó un cambio profundo y estructural en la población p'urhépecha; cambio que trajo consigo una nueva manera de comprender la música por parte de éstos.

¿Qué cultural musical portaban los españoles de la época colonial? Hay que señalar que la cultura musical española se desarrollaba en distintos espacios y estratos sociales: la aristocracia con sus grandes festines, el pueblo con sus fiestas religiosas heredadas de la edad media, en las cuales lo eclesiástico y lo seglar se mezclaban indistintamente. El arte y teatro popular así como las canciones de los juglares constituyeron la vida sonora durante siglos de la sociedad profana española. La gran música religiosa española de los siglos XV y XVI se desarrolló en las catedrales y dependía de las autoridades eclesiásticas y del trabajo del maestro de capilla. Sin embargo durante los primeros años de la colonia la música que se escuchó fue la que se cantaba acompañada de guitarra y vihuela, no había música cortesana ni grandes fiestas porque estas prácticas musicales eran vividas por la nobleza española que no llegó en los barcos de Hernán Cortés. Por tanto la construcción de catedrales centros de la reproducción de la música culta española se llevó a cabo en América en el siglo XVII (Turrent, Lourdes, 1993).

La conquista musical de los pueblos indígenas fue llevada a cabo principalmente por los frailes españoles con la finalidad de dominarles espiritualmente. Los misioneros españoles y algunos italianos se encontraron con unas culturas musicales profundamente establecidas entre los pueblos indígenas: instrumentos sonoros, rituales donde la música tenía un rol fundamental, escuelas para el canto y la danza, etcétera. Toda esta vida sonora y musical para los oídos de los frailes no eran más que formas de comunicarse con Lucifer y sus demonios de ahí que se dieran a la tarea de destruir instrumentos sonoros y reprimir los

rituales de canto y danza que se realizaban (Sánchez, Jean-Pierre, 2000).

En este difícil proceso de colonización y evangelización se introdujeron nuevos instrumentos, como tambores de guerra del ejército español, trompetas, varios tipos de flautas, chirimías, y órganos, rabeles, vihuelas de mano, arpas, laúdes y liras. Junto con estos instrumentos llegaron las técnicas de construcción y ejecución de los mismos aprendidas por los diestros p'urhépechas, de ahí que muchos lugares de Michoacán se convirtieran en proveedores de instrumentos musicales para la Nueva España (Ramos, José, 2005).

Según Lourdes Turrent (1993) los frailes consideraron que la mejor manera de evangelizar a este nuevo mundo era a través de los niños quiénes serían más maleables y fácilmente aceptarían la nueva religión y las nuevas formas de ver el mundo. En el proceso de educación los franciscanos adoptaron las diferencias sociales establecidas por los propios indígenas: los hijos de nobles se educaban con ellos en los monasterios y a los hijos de los plebeyos se les enseñaba en los atrios. Las niñas indígenas fueron educadas también en los atrios hasta que la reina Isabel envió mujeres devotas para educarlas en la vida cristiana y enseñarles a bordar y a tejer en casas de retiro, que, aunque estas casas no duraron mucho las niñas no fueron consideradas sujetos de educación musical y probablemente tampoco se les enseñaba a leer y escribir.

En Michoacán los frailes agustinos fundaron Tiripetío cuyo establecimiento geográfico facilitó su estrategia evangelizadora. Álvaro Ochoa en su libro *Mitote, fandango y mariacheros* (2005), un fragmento de la *Relación geográfica de Tiripetío* donde se describe la vida musical en esos tiempos:

> Uno de los más principales monasterios que hay en la provincia de Mechoacán y más curioso en una cosa ha sido estremado y lo es hoy día (1580), y es capilla de música así de voces como de instrumentos de chirimías, flautas, orlos, vihuelas de arco, trompetas; todo muy amaestradamente, especialmente las chirimías que son las mejores de la Nueva España de indios; hay órganos, y todo esto tocan los indios los días señalados de fiesta. Es contento ver tocar toda esta música con muchas danzas de muchachos vestidos de sus libreas al propósito. Bailan a su modo algunas y otras al modo español que dan mucho contento (p.18).

En Tiripetío se reclutaban niños de más o menos de ocho años de edad, a quienes se les impartía lectura y escritura y los que tenían buena voz los dedicaban a cantores, mientras los

menos aptos para la música pasaban a ser sacristanes y escribanos. A los niños que cantaban bien se les enseñaba canto llano, figurado y de órgano, arte en el que salían eminentes músicos (Ochoa, Álvaro, 2005).

Arturo Chamorro (1986) con su investigación sobre las pinturas en alfarjes de iglesias como la de Zacán, Naranja, Cocucho, Huáncito, Tabaquillo, Quinceo y Tupátaro nos aporta información sobre la manera de cómo comenzaron a organizarse las orquestas, las técnicas de ejecución de los instrumentos, sus detalles organográficos, la función ceremonial y el sincretismo de imágenes divinizadas. Según Chamorro a partir de las pinturas en alfarjes se puede definir el lugar social que ocupaban los músicos en la sociedad p'urhépecha:

> Se puede apreciar en estos frescos que se ubica a los músicos en un alto rango social, representando la imagen de un ser divino, como el rey David, tocando el arpa o santa Cecilia tocando el órgano o bien en mayor porcentaje las figuras de ángeles-músicos todos ellos dentro de un contexto ritual sagrado. Al parecer a todos ellos, la sociedad tarasca cristianizada los conceptuaba en alto grado de importancia (Chamorro, A., 1986:154-155).

A los ángeles músicos de la colonia, al parecer, se les otorgaba el mismo rango social que las clases sacerdotales tarascas prehispánicas, es decir, como seres asociados al mundo divino que hacían de mensajeros de los dioses. Las pinturas, u otras fuentes de información visuales, muestran la formación de orquestas con diversas variantes en cuanto a instrumentos de diferentes sonoridades y timbres. Sin embargo es sabido que el único instrumento musical aceptado dentro de las iglesias era el órgano y las voces, aunque en un inicio de la colonización, se permitieron orquestas mixtas de cuerdas y alientos dentro de los templos. Los frailes entonces no tenían como objetivo principal formar músicos indígenas sino concretar la dominación cristiana y usaron distintas estrategias para conseguirlo así que permitieron las orquestas mixtas de cuerdas y alientos en los templos. Posteriormente reglamentaron las prácticas musicales y las limitaron al órgano y el canto (Chamorro, Arturo, op.cit.).

El órgano era considerado por la Iglesia un instrumento de viento *puro* que favorecía la elevación del alma mucho más que los instrumentos ejecutados con el aliento o las manos ya que éstos tenían reminiscencias corporales. Durante este proceso de evangelización se prohibieron los instrumentos prehispánicos y se permitieron otros. En el *Concilio Provincial Mexicano I* de 1555 se ordenaba que las flautas y las chirimías desaparecieran de los pueblos

excepto en aquellos que fueran cabecera y sólo se usarían en los días de fiesta. Se exigía que las vigüelas de arco y otros instrumentos fueran erradicados y se exhortaba a los frailes para que cada iglesia tuviera su órgano. El órgano a pesar de ser el instrumento eclesiástico por excelencia fue difícil introducirlo en los pueblos indígenas debido a su alto costo y la dificultad para construirlo (Turrent, Lourdes, 1993).

Por otra parte las pinturas de las iglesias muestran una gran diversidad de instrumentos europeos y evidencian que en el proceso de evangelización hubo una parte activa de parte de los p'urhépecha quienes reinterpretaron los símbolos católicos desde su propia cosmovisión:

> Tal vez esto se debió a que el pueblo tarasco no siguió al pie de la letra los conceptos cristianos impuestos, sino que reinterpretó a su manera la música que venía de lo sagrado; integró de una manera muy particular, orquestas mixtas sin considerar las reglas musicales, porque para el músico tarasco la unión de todo tipo de instrumentos, sin importar el timbre o lo ruidoso que pudiera sonar, significó una manera de expresarse ceremonialmente (Chamorro, A., 1986:158)

Los músicos y la música se siguió asociando, a través de ángeles y santos músicos, al mundo de los dioses superiores de los p'urhépecha y por lo tanto al nivel de lo sagrado y lo religioso (Chamorro, Arturo, op.cit.).

La enseñanza católica de la música se *empalmó* con las costumbres indígenas de aprender a través de fórmulas melódicas y de bailes en honor a los dioses y al quedar en desuso los cantos gregorianos sólo para ocasiones especiales de la liturgia y horas canónicas se empezaron a usar conjuntos de instrumentos y música polifónica en las iglesias, costumbre que se mantiene hasta la fecha en muchos pueblos indígenas. Importante es mencionar que los indígenas no sólo cantaban y transcribían partituras sino también escribían música para de esta manera recrear su propia tradición musical (Turrent, Lourdes, 1993).

Aunque sabemos que hay más información histórica de la música en la época colonial, hasta aquí vamos a dejar la descripción de este segundo universo sonoro para dar lugar al tercero y último.

El tercer universo que describe Chamorro es el **mestizo campesino secularizado**, basado en la secularización y en el contacto con las poblaciones de Tierra caliente. Desde fines de la colonia la interacción con los grupos mestizos de Tierra Caliente, permitió que se incorporaran nuevos géneros, repertorios y técnicas de tocar instrumentos. La interacción

cultural y los cambios sociales dieron por resultado la formación de un estilo regional de interpretar los géneros e instrumentos de procedencia mestiza y europea, así como, a la creación de un universo no tan religioso por proceder de Tierra Caliente donde existía un proceso de secularización desde el siglo XVIII (Chamorro, Arturo, 1986).

En el tercer universo encontramos diferentes expresiones musicales como las *pirekuas*, ritmos como el *son*, el *abajeño* y el *torito*. Estas expresiones musicales son consideradas como la música propia de los pueblos p'urhépecha. Hay que subrayar que en esta tradición musical la pauta la marca el proceso de mestizaje musical y hay que entender por música p'urhépecha *aquella que nace de la fusión y substitución de elementos socioculturales de los tarascos y del mundo cristiano* (Chamorro, Arturo, op.cit.).

Como mencionamos antes, hablar de los procesos de colonización y dominación cultural no quiere decir que el grupo *dominado*, acepte y reproduzca al pie de la letra lo que los frailes les exigían sino que siempre hay reinterpretación y procesos activos de apropiación de símbolos y materiales, como sugiere Thompson (1998), en este caso de la música, los instrumentos y la cultura musical europea por lo tanto hablar de cambios culturales, no debe entenderse como la muerte o desaparición total de una cultura sino como una transformación parcial de los valores. El mestizaje musical en Michoacán, ha enriquecido la tradición musical p'urhépecha (Chamorro, Arturo, 1986).

A partir de la descripción de estos tres universos podemos preguntarnos si es posible hablar actualmente de un cuarto universo musical. En la meseta p'urhépecha se están produciendo nuevas fusiones, nuevas producciones musicales, nuevos usos musicales y existe una amplia producción discográfica autogestionada por parte de los diferentes grupos musicales. Cuando se viaja por distintas poblaciones como Paracho, Cherán o Zacán se puede observar en las plazas y mercados una amplia variedad de discos compactos de producción local que pueden ser adquiridos a bajos costos. Este fenómeno lleva ya varias décadas si leemos un texto de Arturo Chamorro publicado en 1986:

> Existe una impresionante explosión discográfica de la música p'urhépecha, lo que nos hace pensar en una vasta y variada tradición regional que tiene demanda en el contexto de la fiesta y que seguramente mantiene un estilo propio en la ejecución de géneros e instrumentos, con ciertos cambios socio-culturales (Chamorro, Arturo, 1986:150).

Las nuevas fusiones musicales articulan los diferentes géneros musicales p'urhépecha se combinan con otros ritmos y géneros musicales como el rock, el punk, la cumbia, la salsa, el jazz y el blues. Esta última fusión es comúnmente conocida en la región como *blurepecha*. Los músicos que realizan estas innovaciones al mantener la estructura musical tradicional y generalmente cantar en p'urhépecha, consideran que están deformando o distorsionando su tradición musical sino más bien consideran que la están recreando para que el público juvenil se identifique con el pueblo p'urhépecha. Este público joven una vez que escucha estas fusiones suele preguntarse de dónde viene esta música e interesarse por la música tradicional p'urhépecha.

La preocupación actual de los músicos adultos y viejos está ubicada más bien en que la música tradicional, sus tiempos y sus formas musicales, están siendo sustituidas por la *música norteña* interpretada por las bandas sinaloenses. La migración a los E.E.U.U. y los medios masivos de comunicación son potentes fuentes para la transformación cultural y económica de la población p'urhépecha, proceso que evidentemente tiene repercusiones en la música.

Para hablar de un posible cuarto universo sonoro prefiero establecer un diálogo con los músicos y presentar aquí sus reflexiones sobre lo que pasa actualmente con la música regional tradicional.

¿Hacia un cuarto universo sonoro?

La música tradicional convive con otros géneros musicales populares como el rock, el jazz, el punk, la cumbia, la salsa, y la tan escuchada música sinaloense o norteña. Estos géneros musicales altamente difundidos por los grandes medios de comunicación han ganado mucho terreno en el gusto popular y las poblaciones indígenas y p'urhépecha no escapan de ello. La fuerte migración a las ciudades y los Estados Unidos, la difusión y comercialización masiva de esta música, son procesos que han hecho que esta música *norteña* sea una de las más solicitadas por la gente en las fiestas familiares y patronales en el estado de Michoacán. La demanda de esta música pone en desigualdad a la música tradicional y por lo tanto a los músicos que buscan dedicarse a ella por lo que *querer ser* o *ser músico tradicional* es una forma de resistencia cultural y política frente al orden musical establecido.

Debido a lo anterior para esta investigación era importante preguntar a los músicos

p'urhépecha: ¿cómo ven los músicos a la música tradicional p'urhépecha? ¿la música tradicional debe mantenerse o debe cambiar? y si hay que cambiar ¿hacia dónde?.

A continuación presentaré algunas de las interpretaciones que tienen las y los músicos de Tingambato sobre el estado actual de la música tradicional, exponer sus voces para comprender mejor los significados y sentidos que tienen sobre la música tradicional así como los cambios que observan y sus implicaciones.

Los músicos reconocen que la música p'urhépecha es resultado de la combinación de elementos culturales tanto p'urhépecha como españoles. Los elementos musicales occidentales se reinterpretan desde los contextos culturales indígenas y da lugar a nuevas formas musicales. La forma de interpretar –musical y socialmente hablando- es diversa en cada región p'urhépecha aunque existe una matriz común. La base rítmica y musical es la misma pero lo que consideran que cambia son los usos que tiene la música en los eventos sociales, el estilo o *el sentimiento* para interpretar esta música. Se considera por ejemplo que entre las bandas de Tingambato y la Cañada de los Once pueblos hay claras diferencias en el estilo de interpretar la música p'urhépecha:

> Napoleón: La música es como el mismo p'urhépecha se habla diferente en cada región, pues también la forma de interpretación es diferente, la misma melodía cada región la interpreta diferente. Influye la formación interpretativa que tuvieron, su maestro, etcétera. Yo siento por ejemplo de Ichán y toda la Cañada, los sonecitos y abajeños, los interpretan con más *sentimiento*… nosotros en particular tocamos más enérgico… aquí en Tingambato. En la música clásica también es diferente… (Entrevista a Napoleón Cortés, director de la banda ECOR, 2006).

Se considera que hay cambios en la música tradicional tanto en su forma musical y en los usos y momentos sociales donde se escuchaba esta música:

> Georgina: ¿Ha cambiado el gusto por la música p'urhépecha?
> Rosalinda: Si, por ejemplo cuando se hacía la encaminada del castillero en las fiestas patronales se despedía con música p'urhépecha, sonecitos, para las caminatas de los novios, que para ir al desayuno también era música p'urhépecha y ahorita ya no. Ya la encaminada es pura cumbia o baile y eso no se usaba antes ya cambió completamente. Las chamacas piden música de baile, y yo digo que la banda no tiene la culpa de tocar lo que le pidan ¡es la gente la que está pidiendo! Y la banda hace lo que le ordenen y cada lugar tiene su propia música. Otro cambio por ejemplo es que en la entrada de una fiesta patronal nosotros tocábamos puras marchas, pero de aquí de Tingambato, Marchas Grandes le llamamos. Ahora ya no, entra una banda y entra tocando canciones… (Entrevista a integrante de la banda del CECAM,

> saxor alto, 2006).

En lo referente al sonido es común opinar que el estilo de las bandas de Sinaloa es lo que está permeando más en los estilos musicales de la región p'urhépecha y existe el sentimiento de que se está perdiendo la música tradicional:

> Eliseo: Nuestro sonido tradicional era parecido a las bandas más representativas del país como serían las de Oaxaca, las de Puebla, de aquellas regiones… y ahorita ya la hemos cambiado y se trata de tocar muy fuerte… los músicos distorsionan el sonido de los instrumentos, pues no es su timbre natural, y lo hacen para imitar el sonido sinaloense… (Entrevista a Eliseo Cortés Jiménez, director de la Banda Infantil, 2006).

Los músicos jóvenes modifican la música tradicional usando el estilo sinaloense, se toca más rápido y más fuerte, en una búsqueda de ser modernos y actuales y que su público no les ubique en el pasado, a pesar de estos cambios se considera que *el espíritu* se mantiene:

> Georgina: ¿La música tradicional ha cambiado?
> Arturo: El espíritu no ha cambiado… lo que cambia es el estilo como están orquestadas, ensambladas cada pieza, se hacen cambios que no tienen nada que ver con la música tradicional pues ellos con un afán de modernizar estas obras tradicionales las están distorsionando y entonces eso no ayuda a que conserven el estilo michoacano p'urhépecha. Hay una imitación del estilo sinaloense donde los instrumentos, la tuba, el trombón, hacen movimientos acrobáticos y la gente piensa que entre más rápido toques tu instrumento eres mejor… (Entrevista a Arturo Puc, músico y profesor del CECAM, 2006).

Esta sustitución de los ritmos p'urhépecha por los sinaloenses se considera producto de una crisis musical en la región que se suma al desinterés de las autoridades gubernamentales y/o religiosas para fortalecer la música tradicional:

> Eliseo: Anteriormente en las fiestas sociales de los pueblos, bodas principalmente… había música especial para ellas pero ya la estamos transformando ya tocamos otra música. Por ejemplo en nuestros desfiles cívicos, tradicionalmente se tocaban Marchas de Honor y ahorita ya no. Esta crisis se debe más que nada a la falta de conocimiento, o que nuestros presidentes municipales están tan ocupados en sus asuntos que no tienen el tiempo para designar un comité cívico cultural que fomente esto y anteriormente los sacerdotes de las iglesias estaban muy preocupados por que se tocara -*buena música*- música instrumental… Esto no quiere decir que estamos en contra de los movimientos innovadores pero si es importante reconocer y conservar algo de lo que ha sido nuestra historia musical… (Entrevista a Eliseo Cortés Jiménez, director de la Banda Infantil, 2006).

Los jóvenes músicos sienten gran atracción por tocar la *música popular comercial* porque quieren explorar otros ritmos y tener otras experiencias musicales y festivas más propias de las culturas juveniles modernas urbanas. Sin embargo esto no quiere decir que no valoren la música tradicional p'urhépecha al contrario saben que esta música regional es *el sabor de las fiestas*:

> Georgina: ¿Qué música prefieres tú la comercial o la regional?
> Adrián: Por ejemplo ahorita que estamos escuchando esta música de baile, me nace más tocar esta música y cuando uno va a los bailes y ve a las bandas a uno le dan ganas de tocar también ese tipo de música pero la música regional es como… ¡el sabor de las fiestas! Por ejemplo estar en una fiesta con un son o un abajeño pues se siente más diferente y en realidad es muy bonita este tipo de música… (Entrevista realizada en la fiesta de Santa Cecilia a integrante de la BIT, 17 años de edad, 10 años tocando en la banda, clarinete, 2006).

Los jóvenes que eligen participar en bandas de música tradicional muchas veces tienen que defender su elección frente a amigos, compañeros de escuela, familiares porque buena parte de la sociedad sostiene que la música comercial es mejor que la tradicional:

> Georgina: ¿Qué opinan de la música tradicional tus compañeros en la escuela?
> Guadalupe: Pues que es música para dormirse, que con esa música *pueden* arrullar a un bebé… y si es cierto puedes arrullar a un bebé pero desde otro punto de vista yo creo que es una música para disfrutarse… Yo les digo que no es música que duerma, y que algún día les voy a llevar un disco de música clásica o purépecha para que ellos la escuchen y vean que es lo nuestro realmente… (Entrevista a integrante de la BIT, 20 años de edad, 9 años tocando, saxor y tuba, 2006).

La conciliación entre modernidad y tradición, no es fácil, hay debates y diferentes opiniones al respecto. El punto donde se coincide es que no se trata de fosilizar la música tradicional que debe ser dinámica pero dentro de la propia tradición musical:

> Arturo: Crear pero dentro de la tradición, Innovación pero con raíces… hay que ver qué otras opciones nos podría dar nuestra música con otro tipo de lenguaje (Entrevista a Arturo Puc, músico y profesor del CECAM, 2006).

Los músicos interesados en la música tradicional consideran que la música regional es la que representa a su pueblo y por lo tanto es la que debe aprenderse y se debe poner especial atención en ella. Sin embargo también consideran importante conocer otros ritmos y diversificarse para ser mejores músicos, es decir que si tocas música tradicional no excluye

que puedas aprender a tocar otros ritmos y seguir siendo p'urhépecha:

> Georgina: Cuando te iniciaste en la música ¿tenías el gusto por alguna música en especial?
> Armando: Sólo conocía la música de las bandas de aquí, pero me he dado cuenta de que hay muchísimos más estilos, hace dos años entré a un curso de jazz y me gustó muchísimo, es uno de los estilos que más me gusta... siempre me ha gustado la música p'urhépecha.. cuando empecé a estudiar, con el maestro Eliseo, a él nunca le gustó la música popular comercial, era muy raro, la tocábamos porque se veía obligado porque el público las pedía... él siempre trató de inculcarnos eso: de que la única música que valía la pena estudiar era la música clásica y regional o de otro estados pero siempre representativa del pueblo... pero ahora he tenido muchas experiencias de todo y creo que uno no se debe encerrar en una sola cosa *si valoro la música p'urhépecha* y poco a poco voy cambiándoles la mentalidad a los que yo enseño a los alumnos, les digo porqué deben valorar toda esta música pero no deben encerrarse ahí, debe haber algunos cambios, claro seguir conservando, pero pienso que no siempre... (Entrevista a profesor del CECAM, 27 años de edad, 16 años en la música, toca diferentes instrumentos, compositor y arreglista, 2006).

La *mezcla* de la música p'urhépecha con otros géneros musicales populares y no la sustitución total es lo que fortalece la música tradicional:

> Laura: Así como va transformándose la música popular se debe también ir cambiando la música tradicional no al 100%, pues perdería todo su sentido y ya no sería música tradicional sería otra cosa, pero algunos cambios igual como sale rock en español, ¿porqué no hacemos rock en p'urhépecha? Sería interesante para que los jóvenes mantengan el idioma y vayan a ver tocar al grupo, y digan –éste canta en inglés pero este canta en mi idioma- y entiendo qué es lo que dice... (Entrevista a estudiante del CECAM, 20 años, trompeta y piano, 2006).

De esta forma los músicos buscan, exploran y experimentan con otros géneros y con instrumentos distintos a los usados para la música tradicional. Esta experimentación y fusión de la música tradicional con ritmos más comerciales como la cumbia también se está dando con otros géneros musicales:

> Georgina: ¿Consideras que se está perdiendo una tradición?
> Julián Martínez: No, no se está perdiendo. La práctica de la música pues sigue estando ahí y siguen tocando abajeños con órgano melódico pero los tocan, están buscando su camino, se desarrolla en esas exploraciones se está ramificando de muchas formas, una muy influenciada por la música comercial como abajeños como cumbias, hacia el mercado. Pensar que se tiene que tocar siempre con la misma dotación y las mismas tonalidades es pensar la música como objeto de museo y cuando tú mismo como músico tradicional piensas

> que debes tocarla siempre como se ha tocado, la condenas a que desaparezca... (Entrevista al Coordinador del Programa de Educación Musical Regional, 2006).

Las reflexiones y la actual valoración positiva de esta música ha llevado a los músicos a tomar acciones para recuperar y fortalecer espacios donde se puedan interpretar danzas y música tradicional. Por ejemplo en Tingambato se ha establecido que el día principal de la fiesta patronal solo debe tocarse música tradicional y clásica:

> Napoleón: Se ha mantenido la tradición y lo bueno está superando a lo comercial porque en un tiempo hubo una decadencia de la música tradicional y clásica pero actualmente se está retomando otra vez en las fiestas… hay que interpretarla en la mayoría de los pueblos y se está tocando el día de la fiesta la música regional… (Entrevista a Napoleón Cortés, director de la banda ECOR, 2006).

La educación para la música tradicional es otro gran tema de discusión y reflexión. Para algunos la música tradicional indígena no debe ser *contaminada* con las formas y técnicas occidentales, para otros la música tradicional al tener bases occidentales necesariamente requiere de conocimientos y herramientas occidentales las cuales deben llegar a los músicos p'urhépecha:

> Julián Martínez: Hay personas que dicen que la música tradicional hay que dejarla, y que no podemos llevarles herramientas a los músicos porque estamos modificando y hay opiniones encontradas en torno a esto... pero hay que ver que los músicos tradicionales no podemos competir con otras músicas si no aprendemos herramientas… La música tradicional utiliza herramientas meramente occidentales, desde la tonalidad, desde los instrumentos, todos son occidentales, entonces el desarrollo de la música tradicional se ve limitado por las herramientas que tengan los músicos. Casi toda la música, los abajeños y los sones, transitan en tres zonas tonales porque no hay herramientas para hacer modulación y otras cosas... también se ve el desarrollo limitado por la destreza técnica, pues los músicos aprenden como pueden pero no tienen capacidad para desarrollar nuevos adornos, etcétera (Entrevista a Coordinador del Programa de Educación Musical Regional, 2006).

Agrupaciones musicales: chirimiteros, pifaneros, orquestas, conjuntos, mariachis y bandas de viento

Existen diferentes tipos de agrupaciones y cada una de ellas está asociada a las distintas regiones del territorio p'urhépecha. Evidentemente podemos encontrar una mezcla de

agrupaciones en las distintas regiones pero por ejemplo en la región lacustre dominan las orquestas de cuerdas y las bandas de viento en la meseta y la Cañada de los 11 pueblos.

Una de las agrupaciones más tradicionales y casi desaparecida son los *chirimiteros* o *chapetillos*. Se compone por una o dos chirimías y un tambor de caja. También están los *tamboreros, pifaneros* o *piteros*, integrados por una flauta de carrizo y un tambor de caja. Otra agrupación está compuesta por la chirimía, la flauta y un tambor de caja. La participación de estos tres grupos se da sólo en las fiestas comunales.

Las *orquestas* se distinguen por incluir en su formación instrumentos de cuerdas. Al parecer estas agrupaciones tuvieron su origen en las agrupaciones musicales que los agustinos formaron para las danzas de la evangelización en la época colonial. Su repertorio es variado pero se constituye principalmente por sones (Nava, Fernando, op.cit.).

Una reciente agrupación musical es el *conjunto*, cuya instrumentación incluye aparatos eléctricos, batería y tumbadoras. Estos conjuntos pueden incluir instrumentos como trompetas, trombones, tarolas, etcétera. Su repertorio musical está dedicado a los hits del momento, baladas, cumbias u otro tipo de ritmos (Nava, Fernando, op.cit.). Los conjuntos suelen tocar en hoteles de las ciudades de Morelia o Uruapan o en fiestas particulares urbanas.

Otras agrupaciones que pueden encontrarse en los pueblos son los grupos de *mariachi* aunque en menor número. Finalmente está la *banda de viento*, una de las agrupaciones más dominantes entre la población p'urhépecha, debido a esto y por ser la agrupación central de este estudio le dedicaremos un apartado.

Bandas de viento

La banda de viento o aliento es la agrupación musical que más sobresale en la meseta p'urhépecha como señala Arturo Puc profesor de música del CECAM en Tingambato:

> Arturo: En esta región tienen mayor presencia las bandas… el temperamento michoacano, lo ha tomado como algo festivo, las fiestas aquí son muy importantes en casi todas la región de Michoacán se centran en las fiestas de la parroquia, y se hacen eventos de varios días y siempre andan en ese ambiente de fiesta. Y la música, los instrumentos de viento, evocan a eso, es ahí donde ellos tratan de expresar su temperamento… sus emociones (Entrevista a Arturo Puc, músico y profesor del CECAM, 2006).

Es una agrupación numerosa que utiliza una gran diversidad de instrumentos: clarinete, trompeta, trombón, helicón, saxofón; platillos, tarola, tambora; pero se les denomina de viento porque casi en su totalidad están integradas por instrumentos de aliento. Su repertorio musical es extenso: abajeños, sones, y toritos, marchas, polcas, valses, pasos dobles, jarabes y oberturas, cumbias, danzones, salsa, etcétera (Barrera, Alfredo y Granados, Alfredo, 1997).

Según el sociólogo p'urhépecha José Valencia Oseguera la tradición de organizarse y formar orquestas y bandas de música tuvo comienzos humildes y sus raíces están perdidas en el tiempo con poca o ninguna referencia escrita que permita puntualizarlo (www.xiranhua.com).

Para algunos su origen se remonta a 1540 año, en que llegaron a tierras michoacanas los primeros misioneros agustinos, quiénes comenzaron su labor evangelizadora en esta zona por órdenes del virrey don Antonio de Mendoza. La huella evangelizadora de los agustinos puede encontrarse en lugares como Tiripetío, Tacámbaro, Tzirosto, San Juan Parangaricutiro, San Lucas Tzacán, San Felipe de los Herreros, San Francisco Corupo y Santiago Tingambato (Ramos, José, 2005).

A mediados del siglo XIX llegaron y se popularizaron instrumentos como el trombón, el saxofón, el saxhorn, el clarinete, los platillos y el bajo.

Las bandas de viento indígenas se han integrado por personas dedicadas a diversas actividades: campesinos, artesanos, jornaleros, carpinteros, albañiles y que después de su jornada laboral se reúnen para hacer *la escoleta* (estudio del repertorio musical) (Barrera, Alfredo y Granados, Alfredo, op.cit.).

Sin embargo actualmente las actividades de los músicos han cambiado y es común que actualmente los músicos que participan en las bandas combinen su actividad musical con el comercio, la agricultura, la artesanía pero también con el trabajo profesional ya que algunos músicos son maestros normalistas, médicos y otras profesiones.

Tradicionalmente las bandas de la meseta p'urhépecha se han integrado por niños, jóvenes, hombres maduros y ancianos. Sin embargo esta formación ha ido cambiando radicalmente y ahora las bandas están integradas por jóvenes y hombres de 30 a 50 años. Se considera que deben estar conformadas por hombres por el vigor que se requiere pero las mujeres de

distintas edades también participan en las bandas.

En la entrevista realizada por Pedro Victoriano al sociólogo p'urhépecha José Valencia publicada en la red *Xiranhua* se menciona que las comunidades p'urhépecha que más se identificaron con la música de viento fueron Ichán, en el municipio de Chilchota, donde actualmente existen alrededor de 40 bandas de música y San Angel Zurumucapio, municipio de Ziracuaretiro donde llegaron a existir cerca de 35 organizaciones de bandas de música de viento. El sociólogo indica que también sobresalen Tingambato, Zirahuén, Cheranastico, Quinceo, Nurío, Ocumicho, San Felipe de los Herreros, Charapan y que en todas estas comunidades la mayoría de sus habitantes se dedican a la música. Por lo tanto podemos afirmar que en estas poblaciones la música ocupa un lugar central tanto en lo económico como en lo social. Para José Valencia esto no es algo fortuito ya que se trata de una manifestación artística clave de su propia cultura y el mejor modo de llamar la atención para decir *estamos vivos* (www.xiranhua.com):

> …la música es como una forma de vida, no está al margen de sus costumbres, ni conciben su existencia sin ella. Eso explica por qué muchos niños indígenas antes de saber español aprenden a leer una partitura (Entrevista a José Valencia por Pedro Victoriano, www.xiranhua.com)

Las batallas de las bandas durante las fiestas patronales en la meseta p'urhépecha es una práctica digna de mención. Esta práctica muy bien documentada por Arturo Chamorro en su libro *Sones de la guerra* (1994), es producto del carácter guerrero p'urhépecha y se les llama batallas porque las bandas contratadas para las fiestas patronales suelen *enfrentarse* musicalmente y mostrar las mejores armas musicales para interpretar oberturas de gran complejidad. En este duelo musical cada banda hace sus mejores ejecuciones musicales para ganarle a la otra banda. Esta competencia musical es uno de los momentos más esperados por la audiencia p'urhépecha, sobre todo si las bandas que tocan en la fiesta, son férreos contrincantes desde tiempo atrás. Esto garantizará un duelo emocionante y *a muerte* musicalmente hablando. Lamentablemente esta tradición está cambiando y ya las bandas no suelen darle la misma importancia a la preparación de su repertorio para enfrentarse musicalmente contra otra banda.

En la meseta las competencias suelen darse en distintos momentos de la fiesta patronal, por ejemplo durante la Serenata y el castillo. Las bandas de viento se congregan para competir

fuertemente, donde la gente del pueblo se acomoda cerca de los músicos para calificar con gritos y aplausos las interpretaciones. Las bandas suelen competir con oberturas como "Poeta y campesino", "Semiramis" o con sones que muchas veces los directores componen para esa ocasión (Próspero, Salvador, 1990).

Capítulo 4. Santiago Tingambato a través de sus bandas de viento

Santiago Tingambato, se ubica en el estado de Michoacán a 95 km hacia el suroeste de la ciudad de Morelia, capital del estado. Está situado en la Sierra de Santa Clara y en la Meseta p'urhépecha la cual está ubicada en el Sistema Volcánico Transversal (Ohi, Kuniaki, 2005).

El Municipio de Tingambato está conformado por las poblaciones de Pichátaro, La Escondida, el Mesón-Angachuen, El Bosque y Paranguitiro. Ocupa un área de 234.34 km2; se ubica a 1980 m sobre el nivel del mar. Mantiene las mismas colindancias desde la época colonial: al norte con las comunidades de Comachuén y Pichátaro; al oriente con los terrenos de la comunidad indígena de Santa María Huiramangaro, el ejido de San Juan Tumbio y la comunidad indígena de San Juan Tumbio, así como con propiedades particulares, al sur con el ejido de Tarascón, con el ejido de San Angel Zurumucapio; al poniente con terrenos comunales de San Angel Zurumucapio y la comunidad indígena de Turícuaro (Próspero, Zumac, 1996).

Según el Censo General Población y Vivienda en 1995, se tenía una población de 11,079 habitantes y su tasa de crecimiento es del 2.1 por ciento anual y la densidad de población es de 58.69 habitantes por kilómetro cuadrado. El número de mujeres es relativamente mayor al de los hombres. En 1990 en el municipio habitaban 989 personas que hablaban alguna lengua indígena, y de las cuales 463 eran hombres y 526 eran mujeres. Las lenguas identificadas fueron p'urhépecha y maya (Enciclopedia de los Municipios de Michoacán, 2000).

El pueblo actual de Tingambato fue fundado por el rey Cumburín y por los franciscanos a un kilómetro de donde se ubica el pueblo actual, es decir, en lo que es ahora la zona arqueológica de Tinganio. Al cerro que queda enfrente de esta zona se le conoce con el nombre de Cumburinda para recordar al rey Cumburín. Este cerro forma parte de la identidad cultural y territorial de los habitantes de Tingambato.

En la Ley Territorial de 10 del diciembre de 1831 Tingambato aparece como Tenencia del

Municipio de Taretan. Su ascenso a Municipio se dio en la Ley Territorial del Estado de Michoacán, decretada en 1877 y Municipio Libre decretado en la Constitución política de 1917 (Resendiz, Salvador, 1988).

Según la Enciclopedia de los Municipios de Michoacán (2000) se pueden destacar las siguientes fechas en historia para la consolidación de este municipio:

- **1300** En este año llegaron al sitio de esta ciudad los antecedentes de la monarquía tarasca Payácume I y Vepeani I.
- **1754** Aparece como Vicaría del curato de la sierra.
- **1765** Tingambato formaba parte del Distrito de Taretan.
- **1822** Tingambato registraba una población de 1,304 habitantes.
- **1831** 10 de diciembre, es considerado tenencia del municipio de Taretan.
- **1877** 22 de junio, es elevado al rango de municipio.

El nombre de este pueblo es la composición de un nombre católico castellano y otro de raíz indígena: Santiago Tingambato. Tingambato procede del vocablo *tinganio* que para algunos significa *lugar donde comienza el fuego* (Ohi, Kuniaki, 2005) para otros, significa *cerro de clima templado* y se forma con las voces *tingam*, clima templado y *huata* cerro (Resendiz, Salvador, 1988).

El apóstol Santiago, es el santo patrón del pueblo. Según cuentan en tiempos antiguos los habitantes de Tingambato vieron a un hombre pelear contra muchos soldados que intentaban entrar al pueblo. Este hombre vestido con su capa, a caballo y con su espada era santo Santiago. Santo Santiago impidió que los soldados llegaran hasta donde está *Tinganio*, la zona prehispánica. El maestro David Barrera en una entrevista, que realizó la revista México Indígena del Instituto Nacional Indigenista a finales de los años 80, nos describe lo siguiente:

> …en aquel entonces a Santiago lo veían pelear aquí en el pueblo, que venían muchos soldados y sólo un hombre vieron vestido con su capa y a caballo y con una pura espada. Era Santo Santiago y él luchó y no dejó entrar a más gente. Vino para acá, para no dejar a los soldados llegar allá a Tinaño; por eso, en esto más parejo, en esto más plano, atacó él solo a los enemigos y por

> eso se fundó aquí Tingambato (Entrevista a David Barrera, 1990: 100-104).

Santo Santiago de rostro, espada y caballo castellanos pero de corazón indígena, defendió la identidad p'urhépecha representada en las construcciones de *Tinganio*. Santiago defendió *a capa y espada* la cultura y recinto de los antiguos tarascos por ello su fiesta es cada 25 de julio.

Tanto *Tinganio*, como el cerro Cumburinda, como las fiestas patronales, el atole de zarza o el churipo y las bandas de viento son elementos que forman parte de la identidad p'urhépecha de este pueblo.

Tinganio, arquitectura de la memoria

El conocimiento y comprensión histórica del pueblo p'urhépecha no es tarea fácil. La destrucción, no sólo de documentos sino de todo lo que pudiera evocar la existencia de un pueblo como serían las estructuras arquitectónicas, las esculturas, los instrumentos musicales, los rituales, la lengua, etcétera, dificulta muchas veces la interpretación del pasado. Existen algunos documentos como el *Lienzo de Jucutácato* y la *Relación de Michoacán* de autor anónimo, que permiten aproximarnos a ese pasado prehispánico.

La *Relación de Michoacán,* documento de valor incalculable, fue escrita en el periodo colonial, entre 1570 y 1590. Lamentablemente la primera parte de este documento se encuentra perdida y se cree que contenía una serie de noticias y conocimientos respecto a los dioses, fiestas, costumbres, creencias y prácticas religiosas de los p'urhépecha (León, Ricardo, 1993).

Según Nicolás Bravo (1903), Michoacán fue paso obligado para las tribus del norte, quienes se dirigían a la meseta central, por lo que el suelo michoacano fue ocupado y desalojado sucesivamente por ellas y debido a esto, algunos de estos grupos se fueron estableciendo en estas tierras de occidente.

Por algunas referencias de la *Relación de Michoacán*, se entiende que al llegar los chichimecas capitaneados por *Hireticatame*, ya había pueblos con lengua y costumbres diversas. Se pueden identificar diferentes cuerpos guerreros con los que contaban los *tarascos*. Según *La Relación de Michoacán* había:

> …los matlalcingas, y otomí, y betamas, y cuitlatecas y escomaecha, y chichimecas, que todos estos acrecientan las flechas de nuestro dios

Curicaueri (León, N. op.cit., 1903:14).

Tingambato fue considerado un espacio de gran importancia en la región antes de la invasión española. Por el año de 1300 llegaron a este lugar los antecesores del gobierno p'urhépecha de Pavácume I y Vapeani I. En Tingambato se construyó uno de los centros ceremoniales más importantes de la zona como puede ser observado a través de sus yácatas, las primeras en construirse en la región p'urhépecha. El nombre de este centro ceremonial es *Tinganio*, nombre que le han dado desde tiempos remotos los habitantes de Tingambato (Ohi, Kuniaki, 2005).

Tinganio, se localiza en el límite sur de Tingambato, junto a la Escuela Secundaria Federal. Originalmente este sitio estaba dentro de unas huertas particulares de aguacates y chirimoyos. Desde Tinganio hacia el sur se ve muy cerca el Cerro de Characatán del cual en tiempos prehispánicos se sacaba tierra utilizada como pigmento rojo (Ohi, Kuniaki, op.cit.).

La descripción a detalle de este enigmático sitio ceremonial podemos encontrarla en el interesante libro del arqueólogo japonés Kuniaki Ohi titulado *Tinganio. Memoria de un sitio arqueológico de la sierra purépecha* (2005). Ohi describe que en el sitio se pueden apreciar el Basamento Este, la Plaza 1 con el Altar 1 en el centro, el Juego de pelota, el Conjunto habitacional con el Patio hundido 1, en el cual está la Tumba 1 donde había los restos óseos de por lo menos 50 individuos y restos de ofrendas. La técnica constructiva de la Tumba se asemeja a la de la bóveda falsa de los mayas, ya que no tiene piedra clave y entre las piedras de los muros y el techo se encuentran rellenos de argamasa hecha de lodo y fibras vegetales. Es probable que esta Tumba esté relacionada con las *tumbas de tiro* típicas de la región del occidente de México del periodo preclásico temprano. Las huellas de un incendio, al parecer provocado por chichimecas aunque no se encontró ningún objeto chichimeca para confirmarlo, marcan el fin de las actividades de *Tinganio* (Ohi, Kuniaki, op.cit.).

En el libro de Kuniaki Ohi se puede conocer la experiencia arqueológica de las excavaciones realizadas en el sitio durante 1978-1979. Sus investigaciones arqueológicas han intentado responder a preguntas como: ¿cuándo inició su construcción? ¿cuándo finalizó su actividad? ¿quiénes lo habitaban? ¿qué culturas influenciaron su arquitectura y organización social? ¿quiénes fueron los chichimecas que fundaron Tzintzuntzan descritos en la *Relación de Michoacán* y qué relación tenían con *Tinganio*?

A continuación presento algunos fragmentos de las reflexiones del arqueólogo Kuniaki Ohi respecto al difícil fechamiento de *Tinganio*:

> Para entender la historia y cultura de Tinganio es necesario ver la del altiplano central mexicano…específicamente hay que conocer las culturas de Teotihuacan, de los toltecas y de los chichimecas (Ohi, Kuniaki, op. cit.:70).
>
> Hay una confusión sobre la historia y cultura prehispánica de Tinganio, hablando más concreto, es el problema del fechamiento de este sitio que lo colocan en la época de auge de Teotihuacan…pienso que la arquitectura de Tinganio caracterizada por el talud y tablero teotihuacano no pertenece a la época de auge de Teotihuacan sino que es el período tolteca, porque no se ha encontrado ningún objeto que pueda decirse que es de la cultura teotihuacana… pienso que Tinganio tuvo relaciones con Teotihuacan en el último momento de la vida como gran urbe… (Ohi, Kuniaki, op.cit.:76-77).

Se considera que los chichimecas en su migración para llegar al centro de México pasaron por Michoacán. Si los chichimecas eztlapictin entraron a Teotenango en el año de 1047 d.C., los tolteca-chichimecas llegaron a Tula, Hidalgo en el año de 1064 d.C., se puede pensar de acuerdo con Ohi que la destrucción de *Tinganio* fue por la primera mitad del siglo XI d.C.:

> Los chichimecas de que se habla en la Relación de Michoacán, cuando entraron en tierras purepechas se encontraron con la gente que hablaba purepecha pero corrupta y serrana, después se juntaron y empiezan las conquistas para formar el reino de Michoacán… La nueva cultura que corresponde al periodo posclásico fue una mezcla de las dos culturas antes dichas. Así la antigua población de Tinganio tenía que ser la purepecha (Ohi, Kuniaki, op.cit.:95-96).

Tinganio era ya un sitio conocido arqueológicamente por lo menos desde mediados del siglo XIX pues en el periódico *La Voz de Michoacán* en la edición del 26 de mayo de 1842 se informaba a la opinión pública del descubrimiento de algunas *antigüedades* en el pueblo de Tingambato. A finales del siglo XIX, el Dr. Nicolás León, fundador del Museo Michoacano, realizó unas cortas excavaciones en Tingambato (Piña, Román y Ohi, Kuniaki, s/f).

Su recuperación del olvido, el saqueo y destrucción se debió principalmente al interés de los pobladores de Tingambato, entre ellos, el profesor Salvador Próspero Román, quien no sólo defendió el lugar de su destrucción sino que dedicó muchos años a convencer al gobierno del estado de Michoacán y al Instituto Nacional de Antropología e Historia a iniciar las investigaciones arqueológicas de ese sitio.

Tinganio ya a principios del siglo XX era visitado por grupos de escolares y los jóvenes visitaban *los cerritos* en temporada vacacional. En 1977 se anunció durante las celebraciones del Centenario de la Erección del Municipio de Tingambato que se realizarían las exploraciones arqueológicas necesarias en la localidad. El proyecto arqueológico estuvo a cargo del Dr. Román Piña Chan y el arqueólogo japonés Kuniaki Ohi (Piña, Román y Ohi, Kuniaki, 1982).

Al parecer el hallazgo del Juego de Pelota y la Tumba No. 1 fueron sucesos que impactaron a la población y esto se tradujo en la toma de conciencia de su historia y se constituyó el Patronato Pro-zona arqueológica cuya función fue conseguir fondos para continuar con las excavaciones (Piña, Román y Ohi, Kuniaki, op. cit.).

La recuperación de este magno sitio arquitectónico y su reconstrucción han permitido que la historia del pueblo de Tingambato y al mismo tiempo que se siga escribiendo la historia del pueblo p'urhépecha, una historia abierta y llena de preguntas. *Tinganio* es hoy por hoy fuente de identidad cultural para los tingambateños.

Colonización y evangelización

El nombre de *Santiago Tingambato* indica, como dijimos, una dimensión intercultural. La unión de un nombre católico y castellano y otro indígena nos obliga a entender la historia de este pueblo desde el mestizaje de por lo menos dos culturas.

Según Zumac Próspero (1996) en el *Archivo General de la Nación* existen documentos de la Colonia donde se describe a la comunidad de Santiago Tingambato como una población de importancia, dada su localización geográfica, al ser el punto de unión entre la tierra caliente y la tierra fría de Michoacán. Durante el siglo XVII Tingambato fue concebido como Cabecera del partido de indios donde se incluía a San Angel, Ziracuaretiro y Taretan. Tingambato tenía 80 vecinos, San Ángel 25, Taretan 20 y Ziracuaretiro 11. Estos pueblos tenían sus hospitales que se sostenían con el producto de las sementeras de maíz que cultivaban sus habitantes (Próspero, Zumac, op.cit.).

Existen antiguas y diversas descripciones a cerca de la vida en las poblaciones de Michoacán. Estas descripciones realizadas principalmente por los frailes, responden a distintas solicitudes hechas desde España como las formuladas por Felipe II en 1580. Estos documentos redactados en los siglos XVI y XVII tenían como fin proporcionar a la corona

española información sobre la población, diversidad y número, distribución geográfica, producción, recursos naturales, costumbres del pueblo, etcétera para evidentemente tener mayor control en el proceso colonizador (Carrillo, Alberto, 1993).

En la *Inspección ocular en Michoacán. Región central y sudoeste*, documento publicado por el padre José Bravo Ugarte en 1960, se encuentra una descripción de Tingambato hecha a la manera de la época colonial y para los fines de la corona española. La descripción es hecha por un subdelegado para informar de la situación de los pueblos de Michoacán y aquí presento buena parte de su texto dada su relevancia para conocer el pueblo de Tingambato:

> Dista este pueblo del de Taretan 5 leguas al norte del camino muy bueno de herradura. Se halla situado en una especie de valle elevado circundado por montes claros de robustos encinos y pinos elevados, de donde proviene ser su temperamento húmedo, aunque el semblante de los naturales indica no dejar por esto de ser sano. Es muy vistosa la placita del pueblo por estar cortada en calles largas y derechas, sombreadas de numerosos chirimoyos y zapotes blancos (de que abundan también todos los solares de los indios) interpolados con naranjos agrios y limas y enredados en sus ramas varios bejucos de granadas de China.
>
> Es cabecera de curato, que se compone además de San Ángel Zurumucapio. Tiene casas reales nuevas, construidas de gruesos tablones de pino, reducidas a una pequeña sala, a una alcoba muy chica y a un corredor al frente de la iglesia, ésta consta de una nave de suficiente capacidad, construida de adobe, cubierta de tabla, y luego de tejamanil, entablado el pavimento y nueve altares con otros tantos retablos muy indecentes, la torre amenazando ruina y lo mismo las casas curales al templo anexas. El cura se llama el bachiller Don Juan Manuel Fernández de Aguado, que se hallaba ausente, administrando en su lugar un fraile agustino.
>
> La población consiste en 126 tributarios, 49 medios, más de 11 reservados, todos indios de reducción, que eligen alcalde, regidor y alguacil mayor y se ocupan de sembrar en tierras propias maíz y trigo de temporal y riego y también en llevar sus frutas y las que compran en la hacienda de Taretan, a vender a Santa Clara, Pátzcuaro y Valladolid. Gozan por consiguiente estos naturales, abundantes tierras en quieta y pacífica posesión y parece que tienen derecho al puesto del ojito de agua de Huirácuaro, que lo está poseyendo el pueblo de Pichátaro, sobre que no han hecho hasta ahora insinuación alguna jurídica…
>
> Hay hospital con nombre de cofradía de la Purísima Concepción sin documento de erección ni fondo: nombran prioste, mayordomo y fiscal con ocho guananchas, etcétera y el primero paga como 100 pesos por las misas de los difuntos, festividades y funciones de Nuestra Señora, pero le ayudan los demás naturales con el producto de la siembra de seis cargas de trigo, deducido el importe de la cera de todo el año, y cuando falta algún dinero lo enteran entre los demás hijos.
>
> Nombran capitán, alférez y sargento de soldados, y lo mismo de moros para la función titular de Santiago, y entre todos dan al cura 60 pesos y dos libras

> de cera.
> Las tierras que pertenecen a estos naturales se extienden a cuatro sitios de ganado mayor y cuatro de caballerías, y por consiguiente sus siembras, así de maíz como de trigo, son bastantemente grandes y viven con desahogo.
> Sus bienes comunes consisten, además de la contribución del real y medio, en 96 pesos de renta anual, que producen los arrendamientos del cerro de Corundapan y rancho de Angachuén, de los que se pagan 15 pesos para la fiesta titular de 72 pesos de los salarios del maestro de escuela, que se halla establecida (Inspección ocular de Michoacán, 1960: 106-108).

El subdelegado había sido enviado a esta población de Tingambato con las órdenes de informar a) sobre la composición de las casas reales y cárcel de la cabecera, b) sobre el arreglo del archivo juzgado y c) sobre las embriagueces del pueblo de Tingambato.

Como sabemos el proceso de colonización y dominación de la población indígena fue acompañado por un importante proceso de evangelización, es decir, un proceso de conquista espiritual. Desde el momento en que Hernán Cortés y sus ejércitos consiguieron el control de Tenochtitlán éste solicitó a la corona española el envío de frailes misioneros para convertir a los pueblos indígenas a la religión católica: *la única y verdadera* (León, Ricardo, 1993).

Los franciscanos fueron la primera orden en llegar a la Nueva España. Sus primeros intentos de evangelización en Michoacán se realizaron en la zona alrededor del Lago de Pátzcuaro ya que ellos se habían establecido en Tzintzunzan. Estos intentos para convertir al catolicismo a la población indígena fueron realmente fallidos dada la resistencia de la población, el desconocimiento de la lengua p'urhépecha, del territorio, etcétera. Sin embargo para principios de 1530, los frailes franciscanos habían recorrido ya toda la Meseta p'urhépecha y la Sierra Central de Michoacán aunque aún no habían podido construir nuevos conventos en la zona. Con la fundación del convento de Uruapan en 1535 por fray Juan de San Miguel fue que se inició la evangelización sistemática de la zona central y en las dos décadas siguientes se consolidaron definitivamente las misiones franciscanas en Michoacán. En esos años se fundaron los conventos de Pátzcuaro, Tarecuato, Zacapu, Jiquilpan, Tingüindín, Tancítaro y Purenchécuaro y más o menos por estas fechas se considera que los frailes franciscanos tuvieron algún contacto con la Tierra Caliente (León, Ricardo, op.cit.).

Pasada la primera mitad del siglo XVI se construyeron los conventos de Peribán, Charapan y

Pichátaro. Así, a mediados de la década de 1530, los franciscanos ya habían dominado con éxito buena parte del territorio michoacano, además de ser prácticamente la única orden evangelizadora en ese momento, lo cual les permitía moverse con gran margen de libertad. Posteriormente llegarían otras órdenes como los dominicos y los agustinos. Los agustinos llegaron a la Nueva España después de 9 años de que lo habían hecho los franciscanos y como no pretendían competir con éstos se ocuparon de los poblados y territorios que los franciscanos habían dejado de lado. Así los agustinos se dieron a la tarea de evangelizar la Tierra Caliente (León, Ricardo, op.cit.).

La obra de la orden de los agustinos se inicia en 1538 y tuvieron como centro de operaciones el convento mayor de Tiripetío, de ahí se desplazaron a otras regiones de Michoacán. Fray Rodrigo de Mendoza, fue quien evangelizó en la región P'urhépecha y por lo tanto se hizo buen conocedor de la misma lengua. Fue hábil en las cuestiones de agricultura y cultivó fructíferos sembradíos de caña de azúcar en Taretan (Villanueva, Marín, 1993).

Este dato es importante ya que a diferencia de los franciscanos, los agustinos se dieron a la tarea de aprender la lengua p'urhépecha, que seguramente como señala Bonfill Batalla (1994), no era por el amor al indígena, ni por admiración a su cultura, sino por la imperiosa necesidad de conocer a fondo, y la lengua era un importante medio, las costumbres que la población tenía para así erradicar *las idolatrías* y otras prácticas nada cristianas. Según un cronista agustino, los misioneros realizaban dos pasos fundamentales para la evangelización: primero se llegaba al pueblo y se colocaba una cruz al centro o en el monte como símbolo de la nueva fe y después venía el aprendizaje lo más rápido posible de la lengua del lugar (Léon, Ricardo, 1993).

De acuerdo con Ricardo León (op.cit.), pese a la gran obra de evangelización que hicieron los agustinos, su investigación lingüística y etnográfica sobre los p'urhépecha no fue tan relevante, como la que hicieron los franciscanos. Por ejemplo, a fray Jerónimo de Alcalá, franciscano del segundo grupo de misioneros y gran conocedor de la lengua p'urhépecha, se debe la autoría de dos importantes obras: la *Doctrina Cristiana en la Lengua de Michoacán*, elaborada hacia 1537 que sin duda se trata del catecismo p'urhépecha más antiguo del que se tiene noticia y la *Relación de las ceremonias y ritos y población y*

gobierno de los indios de la Provincia de Michoacán, escrita hacia 1541 (León, Ricardo, op.cit.).

Sin embargo, los agustinos fueron mucho más cuidadosos con la enseñanza de los rituales cristianos:

> …los religiosos de San Agustín congregaban primeramente a todo el pueblo en un jacal que hacía las veces de iglesia y en medio de una gran solemnidad celebraban devotamente la misa. Después del Evangelio los frailes explicaban ampliamente a los indios el significado tan profundo y especial de aquella ceremonia haciendo hincapié en que, a diferencia de los "falsos dioses" que les exigían sacrificios humanos, "el verdadero Dios" y el rito cristiano no clamaba por la sangre de sus corazones sino por el contrario, era Dios quien bajaba del cielo y se ocultaba en aquella hostia y en aquel vino… (León, Ricardo, op.cit.: 98-99).

El bautismo se impartía individualmente y solían bautizar hasta cinco mil indígenas. Para esta ceremonia todo el pueblo se engalanaba con guirnaldas de flores, las campanas repicaban una y otra vez y al término de la ceremonia las bandas de música tocaban ruidosamente para que todo el pueblo festejara (León, Ricardo, op.cit.).

En Tiripetío los frailes se organizaron al más claro estilo agustiniano: edificaron un templo y convento suntuosos, hospital para indios muy bien organizado y escuela de primeras letras, artes y oficios; crearon conjuntos polifónicos y musicales, trazaron las calles del poblado, construyeron un acueducto, abrieron campos para cultivo, organizaron política, religiosa y socialmente a la población (León, Ricardo, op.cit.).

Tingambato, en medio de la sierra p'urhépecha, se convirtió en un lugar importante para la evangelización agustina. Los frailes agustinos se asentaron en Tingambato en 1581 después de más de 40 años de haberse asentado en Tiripetío. Los frailes agustinos fundaron una hacienda de azúcar cerca del pueblo de Taretan. Eran asalariados de la corona pero también vivían de las fanegas de maíz que se les había asignado por la *encomendera* del pueblo doña María de Alvarado (Próspero, Zumac, 1996).

Tingambato al tener tierras de la hacienda azucarera de Taretán, capital y mano esclava indígena, era visto como una buena finca. Al mismo tiempo al estar cerca de los centros manufactureros de instrumentos musicales de Pátzcuaro y Paracho, tanto Tingambato como Taretan, San Ángel Zurumucampio y Ziracuaretiro se vieron beneficiados y enriquecidos en su vida musical (Ochoa, Álvaro, 2005).

La tierra: cosmovisión e identidad

Hablar de la tierra en México no es una tarea fácil y Michoacán no es excepción. En Tingambato la tierra ha sido botín preciado tanto para conquistadores españoles, inversionistas ingleses o estadounidenses, comerciantes, empresarios y funcionarios públicos actuales. Dada la complejidad del tema no vamos a extendernos en este apartado pues implicaría un libro aparte. Su mención nos interesa en todo caso para reconstruir el contexto socioeconómico de la música y las bandas de viento de este pueblo.

En Tingambato, como en otras zonas de la región p'urhépecha, la cuestión de la tierra, los lagos, los bosques no están fuera del conflicto sociocultural, jurídico y económico: conflictividad generada por el capital agrocomercial y forestal, conflictividad generada por la privatización de la tierra, por las políticas económicas neoliberales, por la indefinición histórica de linderos y conflictividad por la ambición de los terratenientes de viejo o nuevo cuño (Román, Pedro, 1997; Próspero, Zumac, 1996).

Estos conflictos que pueden ubicarse en el orden de lo económico también son un conflicto cultural al establecerse un *choque de cosmovisiones* sobre el significado cultural y espiritual de la tierra y la relación que se establece con ella.

En Tingambato estos conflictos no son de un pasado reciente, la interesante investigación de Zumac Próspero (1996) nos da la perspectiva histórica de estos conflictos agrarios en Tingambato. A continuación retomaremos parte de la información de su investigación para conocerlos.

Según esta autora, durante la colonia, se estableció la legislación para reconocer la propiedad de la tierra de los pueblos indígenas. Mediante las mercedes reales se dotó de tierras a los pueblos indígenas. Las reales cédulas suponían que cada indígena debería poseer una parcela y que era inajenable. La comunalidad de la tierra es algo que, de acuerdo algunas tesis, se sostuvo a pesar de la dominación española la cual requiere el excedente en la producción para mantener el dominio en el país conquistado y frente a otros imperios (Próspero, Zumac, op.cit.).

La riqueza que representaban las fértiles tierras michoacanas no era suficiente para la corona española si no había quien las trabajara, de esta manera se establecieron formas de

explotación y esclavitud de la población indígena (Harris, Marvin, 1973).

Las formas de explotación y dominio durante la colonia se sustentaron en diferentes sistemas de producción agrícola:

a) La **Encomienda**, mediante la cual se otorgaba tierra a los españoles partícipes en la conquista. A Hernán Cortés, por ejemplo, se le otorgaron 22 poblaciones del centro de México.
b) **Repartimiento** o **Mercedes**, su propósito fue el mismo de compensar a aquellos españoles partícipes en la conquista.
c) La **Composición**, surgida entre 1591 y 1616 cuya finalidad era subastar las tierras a quien ofreciera más por ellas. Con esta figura se permitía regularizar la situación de las tierras poseídas sin justos títulos, las compras irregulares hechas a los indios (Próspero, Zumac, 1996; Harris, Marvin, op. cit.).

Fue mediante la Composición que la Comunidad de Santiago Tingambato legalizó su posesión con los títulos de propiedad certificados en 1714. Generalmente los españoles adquirieron las propiedades comunales que al solicitar Merced en tierras en las que los pueblos indios habían habitado desde tiempos lejanos y las quejas de amenaza o engaño por parte de los indígenas sólo podían efectuarse una vez hecha la Merced. De estas quejas podemos retomar la del 25 de mayo de 1714 obtenida del *Libro de tierras del Archivo de Notarías de Morelia*:

> …los naturales del poblado de Santiago Tingambato, se presentaron ante Don Marco Antonio Pérez, juez comisario sub-delegado para ventas y composiciones de tierras y aguas de la jurisdicción, manifestando poseer quieta y pacíficamente las tierras pertenecientes a su poblado, como constaba en los títulos que exhibían… (Próspero, Zumac, op. cit.: 47).

Muchas veces los títulos coloniales firmados por el Rey de España con especificaciones escritas a veces en lenguas náhuatl, ña-nu o p'urhépecha, no sirvieron como prueba de legitimidad porque el pueblo no era sujeto de propiedad.

Para el siglo XIX ya existía toda una serie de instituciones virreinales así como una sociedad estratificada muy marcada. Había grandes diferencias socioeconómicas entre criollos, mestizos e indígenas y en los tiempos de crisis los comuneros vendían sus tierras para

comprar alimentos o cumplir con los tributos (Próspero, Zumac, op. cit.).

La Independencia de México de la corona española no trajo consigo cambios profundos en las relaciones jerarquizadas por clase social o grupo cultural. En ese tiempo las instituciones españolas pretendieron individualizar la tierra para sofocar la rebelión popular. Se aprobaron leyes donde se ordenaba a los pueblos repartir las tierras comunales y en 1827, en Michoacán, se hizo el reparto de tierras de las poblaciones indígenas entre los vecinos. A esto se le conoció como política de desamortización.

La ley del 18 de enero de 1827 indicaba que los bienes conocidos con el nombre de *comunidad* eran exclusivamente de los descendientes de las ancestrales familias indígenas. Al reparto tenían derecho todos los individuos que inmediatamente descendían de padre o madre indígena, a éstos se les daban tierras en posesión y propiedad individual. Otro momento importante de aplicación de este tipo de políticas fue durante el porfiriato. En este periodo se propició el despojo de las tierras de comunidad convirtiéndolas en propiedad privada, situación que hizo perder los derechos comunales de la tierra a los pobladores de Tingambato. La política porfirista de permitir el ingreso de capitales extranjeros facilitó la entrada de compañías extranjeras de Francia, Inglaterra, Estados Unidos y Alemania que monopolizaron minas, bosques, tierras fértiles e inclusive el agua. Los bosques fueron arrendados a estas compañías así como las tierras comunales para su explotación. Estos arrendamientos fueron amparados en la política de apertura a la inversión del gobierno de Aristeo Mercado en Michoacán (1891-1908) (Próspero, Zumac, op.cit.).

Uno de los principales proyectos desarrollistas de Porfirio Díaz fue implementar rutas de comunicación a través del ferrocarril. Su construcción demandaba grandes cantidades de madera para *los durmientes* y Tingambato tenía grandes extensiones de bosque por lo que fue blanco de las compañías extranjeras madereras quienes instalaron en 1897 el aserradero "Las Palomas"; posteriormente el aserradero "Las Palomas" fue vendido a la Compañía Nacional de Maderas, S.A. integrada por J. Keneddy, Santiago J. Slade y Santiago Snell. Tingambato fue de las primeras comunidades explotadas por inversionistas extranjeros. La región Pátzcuaro-Uruapan fue la más afectada en este proceso. La serie de contratos de compra-venta de los montes de Turícuaro, Comachuén, Pichátaro y Tingambato, crearon la necesidad de otro aserradero en Tingambato el de "Conuy" mejor conocido por los

pobladores como “La Maestranza” (Próspero, Zumac, op.cit.).

Importante es mencionar que muchos de los tratos y contratos hechos para arrendar tierras o vender la madera estaban hechos con grandes desventajas y abusos hacia la población indígena ya que la mayoría no sabían leer, los depósitos del arrendamiento por parte de las empresas se retrasaban considerablemente, las quejas y demandas de los p’urhépecha por los abusos sufridos no eran escuchadas, ni atendidas, muchos arrendamientos de tierras muchas veces se interpretaban como venta, etcétera (Próspero, Zumac, op. cit.).

Nombres como Domingo Narvarte súbdito español, Francisco Vallejo, Gabriel Vargas presidente municipal (1901), los estadounidenses Cobss o Santiago Slade han quedado grabados en la memoria colectiva p’urhépecha por sus despojos, abusos, robos y por la devastación forestal que hicieron en las tierras de Tingambato así como en la meseta p’urhépecha. Los conflictos por la tierra se activaron cuando Serafín Ramírez apoderado de los indígenas de Tingambato y otros comuneros intentaron enfrentarse a la tala inmoderada sustentada por Gabriel Vargas quien haciendo uso del poder que el puesto de presidente municipal le confería, mandó detener a estas personas por un mes por alterar el orden y oponerse a las disposiciones del gobierno y de la autoridad (Próspero, Zumac, op. cit.).

La ley de 1827 fue modificada en 1851 por las problemáticas que presentaba, en esta ocasión al indígena ya no se le consideraba como *comunero* sino como *accionista* con derecho a una parte social, más tarde sería denominado *parcionero;* en todo caso, estas nuevas categorías lo que tenían en común era entender al sujeto poseedor de la tierra como un sujeto individual y no colectivo (Próspero, Zumac, op.cit.):

> …al indígena de Tingambato, con un exacerbado arraigo de tradición cultural comunitaria, le fue muy difícil digerir que el legado que sus ancestros le habían heredado en común de sus tierras, montes y aguas, que debería proteger en colectividad se convirtiera en fracciones de tierra individual (Próspero, Zumac, op.cit.:60).

La política liberal impulsada en el periodo Juarista se enfocó a privatizar e individualizar los bienes bajo la visión del progreso económico del país. De esta forma se puso fin a la propiedad corporativa, eclesiástica y civil.

Las comunidades p’urhépecha sufrieron el mismo proceso de privatización y despojo de tierras que en la mayoría del país. El descontento entre los pueblos de la meseta era general

por lo que este proceso de privatización, siempre fue acompañado por diferentes formas de rebelión; las comunidades más combativas fueron las de Cheranhatzicurin, Aranza y Paracho. Dichas rebeliones fueron apagadas con la *fuerza* y nunca se toleró que las comunidades tuvieran sus propias leyes o fueran consideradas como un territorio distinto al de la geografía nacional. Este era el contexto previo a la Revolución Mexicana (Próspero, Zumac, op.cit.).

El descontento social de los pueblos de México manifestado en el proceso revolucionario también alcanzó a Tingambato. El relato de Doña Meli, mujer oriunda de Tingambato con más de cien años, nos permite caminar hacia esos tiempos de revolución:

> Georgina: Doña Meli cuénteme ¿cómo fue la Revolución en Tingambato?
> Doña Meli: Llegaban los soldados, los de Inés, luego los carrancistas, luego llegaban los Cíntora, luego los de infantería, que no se que nombre tenían, pero salían unos y llegaban otros, iban a tomar el tren en el cerro Colorado, iban al tren y la gente llevaba arroz, dulce y todo... olía a quemado, mi mamá y mi papá no teníamos necesidad y mi papá nos escondía bueno a mi no, sino a mis hermanas, mi mamá y mi cuñada, en una casa larga y estaba como en alto y los soldados no se fijaban y toda la familia se metía a esconder y le decían: -viejo ¿dónde está la señora?- mi papá decía: -pues no está- y preguntaban -¿a dónde se fue?-, y mi papá decía -pues se murió- y le preguntaban –¿y qué les da de comer a los niños? Y mi papá decía: -pues lo que Dios me socorra-. Antes los soldados no trataban mal a las muchachas y a mi ver las respetaban, robaban pero allá lejos, por Apatzingán, Huacana, luego pasaba la caballada, pero ya pues pasó esa Revolución... vi a Lázaro Cárdenas en Tierra Caliente y a Inés Chávez era un señor grande y gordo, moreno y era capitán… yo estaba en el agua cuando los vi llegar a caballo... (Entrevista a Doña Meli, más de cien años, habitante de Tingambato, 2006).

En años más recientes Tingambato ha tenido que hacer frente, al control de los recursos económicos de la mina de arena, el aserrío y la maquila astilladora. Según Pedro Román (1997), la comunidad de Tingambato ha tratado de enfrentar de manera unida los intereses externos, pero muchas veces hay divisiones y diferencias en las posiciones políticas entre los tingambateños. Los sentimientos de abuso e injusticia en Michoacán se han transformado en organizaciones sociales y políticas como la bien conocida Unión de Comuneros Emiliano Zapata (UCEZ) que fue fundada el 7 de octubre de 1979 en Tingambato. A su fundación asistieron representantes de ejidos y comunidades agrarias de regiones muy diversas. En la asamblea constitutiva de Tingambato se dijo que esta organización era para luchar por conservar, la cultura, la lengua y las costumbres de organización de cada comunidad así

como defender y recuperar la tierra (Vázquez, 1992).

La explotación capitalista de la tierra, el bosque, el agua existen y se siguen reproduciendo. Las relaciones de dominación de viejo arraigo y también siguen dando lugar a resistencias y movilizaciones sociales por parte de los lugareños. Por ejemplo el 9 de marzo del 2006 el diario Cambio de Michoacán notificaba que:

> Comuneros de la localidad de Santiago, municipio de Tingambato, acompañados de doce organizaciones sociales del estado pidieron ayer a las autoridades la liberación de siete presos de entre 75 y 80 años de edad, que se presume ingresaron desde febrero al Centro Penitenciario David Franco Rodríguez de Morelia, por delitos que hasta la fecha no les han sido comprobados, como despojo de inmueble y malversación de recursos. La situación, de acuerdo con habitantes de esta comunidad, quienes por temor a represalias no quisieron dar su nombre, tiene un trasfondo político, además de que se quiere proteger a aguacateros que reclaman la posesión de tierras que fueron declaradas por el Tribunal Agrario Nacional propiedad de los comuneros (Cambio de Michoacán, 2006).

Actualmente, en Tingambato el bosque, la tierra y el agua están fuertemente amenazados por la alta producción aguacatera en la región.

Aguacates, fertilizantes y sequía: ingredientes para un guacamole moderno

Pedro Román describía a Tingambato en 1997 de la siguiente forma:

> Es eminentemente un bosque de coníferas con cultivos de maíz y frijol en período de lluvias y espigados trigales sustituidos hoy por cultivos de avena sobre la humedad del invierno, pero más conocido por la producción natural de la chirimoya, en este que narra cuentos encantados sobre la Barranca del Catrín, El Tlacuache y de Conuy o en sus veredas y caminos de mayor tradición, el camino real y el camino viejo, que conllevan a los montes resineros, a las parcelas del cultivo atravesando por los manantiales de Tziranio, Chirimícuaro, Chuscatiro, Cuto y las Cruces para entrar al extenso llano de La Virgen o del Bosque y las guayabas en Las Palomas y a la postre los redentores anhelos por que sugieren un yacimiento de agua en Copio, así como el majestuoso y respetable cerro de Comburinda que vigila a Tingambato y sus alrededores haciendo frente al inagotable banco de arena, el molcajete descubierto y explotado hace 30 años aproximadamente, entre estos el hallazgo de la Zona Arqueológica en donde constatamos que nuestros primeros pobladores datan de la época prehispánica… (Román, Pedro, 1997: 26).

Muchas de estas imágenes descritas por Pedro Román han cambiado profundamente en muy

poco tiempo. Las intervenciones urbanísticas, el cambio en la tenencia de la tierra, las migraciones e inmigraciones, etcétera.

En las diferentes descripciones que encontré sobre Tingambato se dice que su clima es templado y húmedo, con lluvias en el verano y seco durante el invierno; que las lluvias veraniegas son suficientes para que la sequía no sea extrema en el invierno y la primavera, lo que favorece el crecimiento del bosque de pino y pino-encino. Se describen numerosos manantiales y arroyos como el Ojo de Agua Grande, Las Cruces, Tinganio, El Ojo de Agua, Tenderio, El Agua Escondida, Arroyo de Tarascón y que existen diferentes especies como el gato montés, coyote, armadillo, zorrillo, ardilla, huilota y una gran diversidad de aves. Los bosques estaban compuestos principalmente de pino, encino, madroño, aile y pinabete así como tierras comunales; el pino era lo que cotizaba más alto ya que su explotación es de fácil manejo en los aserraderos, seca rápido, es liviano y útil en la construcción. Las tierras comunales se ocupaban para la agricultura, se sembraba maíz, frijol y trigo. La siembra del maíz era de temporal y de humedad o marzeño. También se producían frutas como chirimoya, granada china, naranja agria y zapote blanco, manzana, durazno, ciruela, limón y pera (Reséndiz, Salvador, 1988; Próspero, Zumac, 1996).

Estas descripciones hechas hace unos diez o veinte años, corresponden a un Tingambato paradisíaco cuya belleza se debía a que estaba lejos de la *civilización*, ya que su única vía de acceso durante mucho tiempo, fue el ferrocarril que llegaba a la Estación de Paranguitiro, a unos ocho kilómetros de Tingambato. ¿Cuánto de esto ha cambiado y de qué manera? Difícil es responder a ciencia cierta esta pregunta. Sin embargo en el tiempo en que realicé mi trabajo de campo (2005-2007), pude observar una transformación radical en el paisaje de los alrededores de Tingambato, principalmente en lo que al bosque se refiere pues los aguacates fueron ganando terreno muy rápidamente a sus originales habitantes: pinos y encinos.

Actualmente las tierras, el agua y el bosque que queda son presas del aguacate o mejor dicho de los aguacateros. El cultivo de esta sabrosa fruta desde hace varios años, ha cobrado gran auge en la zona debido a su comercialización y exportación hacia los Estados Unidos. Para el gobierno de Lázaro Cárdenas Batel fue una de sus principales apuestas comerciales y de desarrollo económico de la región. Si bien a corto plazo ha proveído de recursos económicos a una parte de la población de la zona, en general, ha traído graves problemas

ecológicos de gran impacto a largo plazo ya que la producción del aguacate al tratarse de un monocultivo requiere de fuertes y venenosos agroquímicos y plaguicidas así como grandes zonas del bosque han sido taladas para sustituirse por los aguacates y para obtener la madera para elaborar las cajas en las cuales se comercializará el aguacate.

Entre cambios climáticos y cultivo de aguacate la consecuencia también ha sido la escasez del agua. Mientras el bosque es fuente de lluvia, el aguacate en cambio requiere grandes cantidades de agua. Esto ha provocado que algunos ojos de agua de la zona lleguen a límites muy bajos como sucedió a principios de año del 2005 cuando el pueblo de Tingambato llegó a situación preocupante en cuanto abasto de agua se refiere.

Este problema ecológico y social no es reciente ya que desde hace décadas distintas voces han tratado de llamar la atención de la población y gobiernos para intervenir en esta crisis ecológica en la región p'urhépecha (Román, Pedro, 1997; Villanueva, Marín, 1993).

Los cambios sociales y ecológicos producidos por este proceso modernizador y desarrollista no sólo expresan sus efectos en el ambiente sino también en otros ámbitos como sería el cultural. Por ejemplo a partir de los años 70 la carretera federal 14 Uruapan-Pátzcuaro fue uno de los proyectos de modernización que evidentemente desencadenó cambios radicales en la forma de vida de Tingambato. Podemos decir en general que su vida comunitaria se fue transformando hacia una vida más urbanizada e individualista. Se fue diversificando su población, sus costumbres de vida, sus tradiciones religiosas, culturales y musicales.

La construcción de la carretera Morelia-Uruapan trajo grandes cambios en la vida cotidiana de la población, como lo describe Doña Meli, quien a través de su relato nos permite además conocer lo que era la vida para las mujeres en *aquellos tiempos*:

> Georgina: ¿Qué hacía su papá?
> Doña Meli: Sembraba, bueyes, vacas tenía...
> Georgina: ¿Usted qué hacía?
> Doña Meli: Mi mamá hacía viajes y yo iba con ella... hacía empanadas de chilacayote y atole de zarza en las fiestas y se iban a Erongarícuaro nos íbamos en burro y nosotras caminando, no había carretera.
> Georgina: ¿Cómo era Tingambato antes de la carretera?
> Doña Meli: ¡Muy bonito! y no había calles veredas, nomás no había nada de eso… había chirimoyos, chayotes y duraznos... todo se daba bien y bueno, porque ahora ¡al trote que van fumigando! ¡Antes ni quien dijera de fumigar! Para que se dieran calabazas, ocupaban como abono la caca de las vacas eso llevaban para abono... antes había harto pinar y ahora nada, ¡nada! ¡Se acabó! No había luz, con ocote, en las mañanas, era costumbre se ponía un palo

> encima y ese palo tenía que amanecer la brasita del tizón, y ahí uno se paraba a soplar, a soplar hasta que ardía este ocotito, y uno no gastaba en gasolina, en ocote si... en la noche íbamos a la plaza con el ocote prendido íbamos así en las tardes la gente vendía en manojos el ocote... las casas eran *trojes* de madera y las cocinas de madera con teja de tejemanil, nadie tenía agua en sus casas, más que en las esquinas, en la esquina estaba un lirante, en la plaza uno le abría la llave y salía ¡el chorrote de agua! No como ahora que está escaseando, había *ojos de agua* por donde quiera.... todo estaba muy bien. Yo me casé como de 18 años, tuve 16 hijos, pero antes no había doctor, teníamos *así* a los hijos había una señora que le decían la *xurhiski,* (partera) paría los niños... uno los lavaba, pero no andaban con ropa, los papás luego rompían los pantalones y de ahí hacíamos los calzones se veía la gente muy pobre pero no es que era pobre, sino que no sabía pa'que era el dinero, porque las cosas no eran caras. No había delantales, no había rollo sino blusas muy bonitas... (Entrevista a Doña Meli, más de cien años de edad, 2006).

Según información de INEGI de 1990 la distribución de las actividades económicas de Tingambato era de la siguiente manera: 45% agricultura, 17% industria manufacturera, 13% comercio, 10% construcción, transportes y comunicaciones 5% y administración pública del 3%; un 7% no está especificado (Román, Pedro, 1997).

En estos porcentajes es evidente que la mayor parte de la población estaba dedicada a la agricultura lo cual no quiere decir que fuera una agricultura tradicional enmarcada en la cosmovisión indígena sino estamos hablando de la llamada *nueva ruralidad*. De acuerdo con estos porcentajes podemos ubicar a Tingambato como una población rural. Sin embargo, desde los años 80 hubo un aumento del 100% de la población que se dedicó al comercio lo cual también es un indicador de cambios socioculturales en la vida de la población (Hernández, José, 1997).

Es importante mencionar que entre las actividades económicas identificadas por el INEGI de 1990, la música no aparece en la lista. No hace falta pasar mucho tiempo en Tingambato para darse cuenta de que la música y las bandas de viento son formas de empleo y de obtener recursos económicos. La vida cultural de la región p'urhépecha y del estado de Michoacán a través de sus celebraciones festivas, fiestas mayores, bodas, bautizos, etcétera. permite que exista empleo para los músicos y sus agrupaciones y bandas de viento existentes. Es por ello que la música es fuente de empleo en Tingambato aunque en las estadísticas gubernamentales no figure este rubro.

Identidad p'urhépecha en Tingambato

Doña Vicenta es una señora de unos 60 años que diariamente sin descansar hace tortillas en un restaurante al borde de la carretera Morelia-Uruapan. Cuando nos acercamos a platicar con ella, habla sin vergüenza y fluido, tan fluido como los movimientos de sus manos que moldean con fuerza la masa del maíz para hacer las tortillas. -¿No quieren una?- nos ofrece amistosamente. Nos cuenta que ella ya no habla el tarasco pero sus padres si lo hablaron, incluso su marido pero ella ya no lo aprendió.

Si preguntamos a los tingambateños si se consideran p'urhépecha su respuesta no es fácil y rápida. Generalmente está mediada por una justificación donde dirán que si hay tradiciones p'urhépecha pero al no hablar la lengua muchos no se consideran p'urhépecha.

A la lengua el Estado, le ha otorgado una gran importancia para considerar si alguien es indígena o no. Irónicamente, como hemos mencionado, el Estado mexicano durante décadas impulsó programas monolingüísticos a nivel nacional para castellanizar a la población y Tingambato no escapó a esto. Sin embargo en la memoria colectiva la huella de la lengua queda. Las personas mayores de Tingambato, cuentan que cuando eran niños todos los adultos hablaban la lengua p'urhépecha, es decir, no hace mucho tiempo (unos 80 años aproximadamente):

> Doña Meli: Se hablaba todo, todo en tarasco, cuando se murió mi papá mi abuelito nos recogió en su casa y ahí lo hablaban pero luego ya todo fue en castellano pero todos hablaban tarasco, mi mamá hablaba en tarasco, pocas palabras entiendo todavía… se aprendía así pero en aquel tiempo mi mamá me hablaba de chiquita y luego cuando fue la Revolución ya nadie lo habló... se acabó el tarasco... ahora se ríe la gente cuando uno habla en tarasco, ya no hay quien lo hable, pero se ríen de uno porque ya todo está muy cambiado... (Entrevista a Doña Meli, más de cien años de edad, 2006).

Otras personas mayores describen que ellas ya no aprendieron el *tarasco* pero que sus padres sí lo hablaban y entendían. Sin embargo aunque no hablen la lengua hay otros elementos como la comida que se identifican como propias del los pueblos p'urhépecha. El atole de zarza, las corundas, el churipo, etcétera, son fuentes simbólicas para construir su identidad p'urhépecha:

> Doña Paula: Pues sólo las señoras de mucha edad eran las que hablaban.
> Georgina: ¿Usted lo sabe o lo entiende?
> Doña Paula: No, yo ya no, pero mis padres si lo hablaban y lo entendían. Si

> estaban platicando y venían señoras de Pichátaro y hablaban en tarasco y le decía yo a mi mamá: -¿qué están diciendo esas señoras?- y mi mamá me explicaba. Pero uno no piensa que un día lo va a ocupar pues ni caso le hacía, ni nadie te decía aprende esto te va servir. Sólo sabía algunas palabras pues ya no se hablaba pero la comida tarasca todavía la acostumbramos, las corundas, tamales de zarza, etc. (Entrevista a doña Paula, 85 años, 2006).

Al caer en desuso la lengua p'urhépecha, al modificarse la casa tradicional p'urhépecha *el troje,* la inmigración y la migración, la urbanización del pueblo fueron cambiando no sólo la configuración espacial del pueblo sino también la configuración de la subjetividad y la identidad cultural de sus pobladores.

El vestido también cambió entre finales del siglo XIX y principios del XX como describe en una entrevista realizada por Zumac Próspero (1996) el señor Samuel Ramírez Jiménez:

> Los hombres vestían el calzón de manta, camisa con pasteloncitos o alforzas también de manta, faja de color azul, sombrero de Karátakua; las mujeres usaban enredos, falda blanca con pasteloncitos arriba del tobillo, ceñidor o faja, camisa y rebozo de patakua, de Zamora o de bolita (Entrevista a Samuel Ramírez, por Zumac Próspero, 1995).

Los cambios también se observan en lo que a las fiestas se refiere como describe Doña Meli:

> Doña Meli: ...habían cargueros pero sólo había cuatro uno era el moro capitán y ellos agarraban el cargo todo el año no se juntaban con más como ahora nomás ellos, sacaban el moro en cada barrio… en cada barrio sonaba una música pues, y otro día bailaban y en la tarde se cambiaban a otro barrio, hacían el quehacer en la casa del carguero y cuando se hacía tarde otra vez lo cargaban a otro carguero, los músicos eran de Tingambato, pero no andaban por fuera sino en un *troje* los 5 días de fiesta estaba ahí los músicos y otra vez en la tarde se cambiaban y amanecía y se iban con el otro carguero, todo el día, hasta recorrer los 4 barrios, ¡era muy bonito antes, ahora ya no! Ya no hay gente que quiera hacer los gastos de todo el día... para dar de comer daban al mediodía el *churipo* con tamales y dos albóndigas en el plato, y un pedazo de carne y chile colorado y los tamales estaban ya para dar de comer a los músicos y a la gente eso el día 25… al rato cuando acababan de comer sacaban una conserva de durazno y de membrillo estaba la conserva y le decían el turco. Ya cuando acababa en la mañana desayunaban los músicos, un menudo y luego el *churipo.*
>
> Había otro carguero que le decían soldadito y así como cambiaban los moros, cambiaban los soldados y ellos traían su música y salían los soldados bailando en cada barrio los cuatro días... juntos bailaban los soldados y los moros... eran pues 5 con la víspera... pero los 4 días bailaban ya.... (Entrevista a Doña Meli, más de cien años de edad, 2006).

A partir de estos cambios sociales y económicos algunos ya no se sienten p'urhépecha y

muchas veces serán vistos *desde fuera* como mestizos. Sin embargo la identidad p'urhépecha sigue siendo defendida por los habitantes de este pueblo porque históricamente mantienen tradiciones de gran arraigo vinculadas a la cosmovisión p'urhépecha. De esta manera la cultura e identidad p'urhépecha sigue estando viva en muchas de sus formas y costumbres. Una de sus más vivas expresiones son las fiestas del pueblo.

Las fiestas patronales: resistencia de la *alegría* p'urhépecha

La alegría no es cualquier sentimiento entre los pueblos indígenas y p'urhépecha. *Tzipekua* o alegría es una manera de ser y estar en el mundo y forma parte de la cosmovisión p'urhépecha. No es fortuito, que el edificio principal de la Universidad Indígena Intercultural, se llame así: *Tzipekua*. El *corazón alegre* es un estado necesario para identificarse como pueblo, para trenzar los caminos, para mantenerse unidos.

La alegría mueve y dinamiza las relaciones sociales. La alegría en estos pueblos no es cosa de un instante, ni es un producto cultural individual, se requieren instituciones, actividades colectivas y objetos para producirla y mantenerla. Las danzas, las máscaras, la música, las pirekuas, o las fiestas son instituciones y elementos simbólicos que estos pueblos p'urhépecha han creado para construir la alegría colectiva en un contexto social y político que impone la tristeza, la desesperanza y el individualismo.

La fiesta o *Kw'inchékwecha* es una de las instituciones indígenas más fuertes y fundamentales para las poblaciones indígenas y p'urhépecha. La tradición festiva permite a los tingambateños asumirse como p'urhépecha.

En este texto no vamos a abundar en la descripción del sistema festivo (organización social, economía y simbolismo) de Tingambato ya que ello requeriría un libro específico. Sin embargo si haremos una breve descripción de las fiestas dada su relevancia en la construcción de la identidad p'urhépecha y su estrecha relación con la música tradicional.

Tingambato está configurado en cuatro barrios y cada barrio tiene su santo o virgen a quien festejar y rendirle homenaje. El barrio primero tiene por patrón a San Antonio de Padua, en el barrio segundo es San Isidro Labrador que es el patrón de los campesinos. En el barrio tercero el patrón del barrio es San José y en la cuarto la patrona es la Virgen de Guadalupe.

Las fiestas patronales están organizadas por los *cargueros* y la gente del pueblo de acuerdo

al barrio al que se pertenece. Cada santo o virgen tiene su grupo de *cargueros* que asumirán durante un año el compromiso para que se lleve a cabo lo necesario para cumplir con la fiesta. El número de *cargueros* puede ser variable existiendo una división de las actividades a realizar entre hombres y mujeres.

A los santos de los barrios se les celebra cada año en su día pero también cada mes. Los santos de cada barrio y sus fechas de festividad son:

- San José: 19 de marzo y cada día 19 de cada mes.
- San Isidro: 15 de mayo y cada día 15 de cada mes.
- San Antonio: 13 de junio y cada día 13 de cada mes.
- Virgen de Guadalupe: 12 de diciembre y cada día 12 de cada mes.

También es importante mencionar que el día 22 de noviembre se celebra a Santa Cecilia, patrona de los músicos. Por lo tanto los *cargueros* de Santa Cecilia son los propios músicos.

El cambio de cada santo de una casa a otra va siempre acompañado de distintos sonidos como los cohetes y la música. Para realizar el cambio se forman dos filas a cada lado de la calle, los cargueros llevan al santo en parte de delante de las filas mientras la banda va al final interpretando música religiosa propia para cada santo. Cada santo tiene su música y si la banda se equivoca y toca música que no es la adecuada la gente comenta, critica o se ríe. Como una vez que cambiaron a San José y la banda interpretó *Adiós reina del cielo*, entonces la gente dijo sorprendida: -¡Cómo es que le tocan *Adiós Reina del cielo a San José*! ¡ni que fuera mujer!-.

La comida también es un elemento fundamental para la reactivación de los vínculos sociales y comunitarios durante el cambio de los santos. Los cargueros que reciben al santo en su casa deben repartir comida (pozole, pan y atole, por ejemplo) a todos los participantes del ritual. En estas procesiones de cambio de santo pueden participar unas 150 personas.

Según me informaron en Tingambato no se distingue si la persona es o no del pueblo, para darle su ración de comida, pues tanto a los propios como a los fuereños se les comparte la comida: *dar de comer a quien sea sin distinguir a nadie*. Si sobra comida se reparte entre vecinos y amigos como una forma de mostrar amistad y cariño; así la comida sirve como un potente medio para confirmar la existencia de relaciones de amistad o lo contrario entre los habitantes de este pueblo.

Otras celebraciones como la fiesta dedicada a los muertos también son importantes en este pueblo. El panteón adornado con múltiples coronas de flores de plástico, antes eran naturales, es evidencia de que este ritual sigue vivo entre la población tingambateña aunque ya no se permite ingerir alimentos dentro del panteón. La música para los difuntos siempre está presente en este lugar que despierta cada 1 y 2 de noviembre con la visita de las ánimas. El panteón, espacio al que algunos prefieren no acercarse durante todo el año por la diversidad de anécdotas e historias sobrenaturales que se cuentan, se convierte en un lugar cálido y familiar lleno de vida y color. A los difuntos hay que llevarles, desde muy temprano, la música que más les gustaba escuchar y de esta manera los vivos pueden mantener sus vínculos afectivos para seguir recordando a los suyos.

Las Fiestas Patronales de Tingambato son dos: una se celebra el día 14 de enero dedicada a *Santo Cristo Redentor,* fiesta que se realiza desde hace 75 años y a la cual llegan peregrinaciones de distintos pueblos de Michoacán, de otras partes del país y de los Estados Unidos. Para la fiesta del año 2006, llegaron peregrinaciones desde Morelia, Uruapan, Nahuatzen, Ziracuaretiro y México. También por segunda vez llegó una peregrinación de migrantes desde los Estados Unidos. Unos días antes del gran día de la fiesta las calles de Tingambato ya cobran color y vida festiva: se instala la feria, los puestos de comida, de panes, juegos de suerte, venta de ropa, rebozos de Angaguan, ollas de barro de mil formas y diseños y cientos de utensilios para cocinar se exhiben buscando dueño.

En el atrio de la iglesia se instalan los escenarios para las bandas que tocarán el día principal de la fiesta. Al medio día del día principal se realiza la misa y al finalizar ésta las bandas suelen tocar música clásica y tradicional p'urhépecha. Este es uno de los momentos más esperados por la gente y donde las bandas ponen a prueba sus conocimientos y su música frente al exigente público. Mientras las bandas tocan, la gente en el atrio bebe, come cacahuates, helados, tacos de charales, fruta y otras muchas cosas. Algunas personas traen consigo sus grabadoras y registran la música de ese momento, otros filman para enviar el video a sus familiares en Estados Unidos y los vendedores suelen detener su venta para escuchar atentamente cada nota interpretada.

A la par de todo lo anterior, el castillero y sus ayudantes van armando el castillo en el atrio para ser quemado por la noche y las mujeres, en el patio de las casas de los cargueros

apoyan y cocinan sin parar en grandes ollas de barro, el mole, el arroz y las tortillas. Esta actividad se hace por cooperación y porque es un gusto y un orgullo poder dar de comer a cada visitante: -es *el costumbre* que nos dejaron nuestros antepasados- dice Tomasita la señora que me compartió su casa para vivir durante el trabajo de campo.

Importante es mencionar que los músicos cuando se presentan a tocar al medio día, ya antes han tocado durante varias horas pues desde las 5 o 6 de la mañana hasta como a las 10 de la mañana, las bandas despiertan al pueblo tocando entre otras melodías las conocidas *Las mañanitas*. Entre dos bandas se distribuyen por todo el pueblo y tocan en cada una de las capillas y en la casa del niño Dios. Los cargueros y comisionados ofrecen café, ponche y tequila afuera de las capillas a quien sea para llenar de calor y alegría a los que deciden levantarse temprano y acompañar a las bandas. Los cargueros también darán de comer a las bandas contratadas y a la gente que tenga a bien acercarse.

Dicen que a Tingambato les faltan santos para hacer fiesta, empiezan celebrando el 1 de enero y acaban el 31 de diciembre. A este comentario Tomasita responde: -pues sí hacemos fiesta porque podemos, porque tenemos el dinero para hacer fiesta-.

La otra gran fiesta patronal se celebra el 25 de julio al santo patrón *Santiago Apóstol* y se lleva a cabo la conocida Danza de los Moros; danza que fue traída por los españoles y posteriormente formó parte de las tradiciones de Tingambato. A continuación presento una breve descripción de la fiesta del 25 de julio y la danza de moros, hecha por David Barrera quien recibiera un reconocimiento como *Conservador de la danza de moros y negros* por parte del Ing. Cuauhtémoc Cárdenas:

> Aquí la tradición de la fiesta del 25 de julio es de que entre dos barrios. Bueno, verá, se compone el pueblo de cuatro barrios. Dos barrios traen una banda y los otros dos barrios traen otra banda que llega el 24 en la tarde. Hacen la entrada de acá de la orilla de la carretera a la iglesia. Entonces viene como en calidad de una peregrinación, la danza de moros por delante, la gente y luego la banda. Los moros montados a caballo con la imagen de Santiago, por supuesto. Llegan a la iglesia, entran a la imagen, salen de adentro de la iglesia para afuera y enfrente de la iglesia ahí bailan los moros. Ese día bailan allí, ya tarde, en la víspera, una vez frente a la iglesia y luego enfrente de la presidencia municipal y luego de allí se van a casa del primer carguero. Allí bailan y les dan la cena, el alimento de la cena. Allí termina.
>
> Al otro día las bandas, a la alborada que le llamamos, llevan Las Mañanitas al Santo patrón a la iglesia y a las capillas que hay en cada barrio. Y luego van a un té, que le nombramos aquí al ponche, a los cuatro barrios. Ya a las ocho de la mañana están los moros listos. Van a bailar nuevamente enfrente

> de la iglesia, luego a la presidencia, y se va a bailar en todo el pueblo. Luego se van al almuerzo, luego a la comida, a la cena, y el 26 otra vez… hay años que sólo en vísperas y el 25 termina (Entrevista a David Barrera, 1990: 103).

El traje de los moros es fabricado por las propias familias de los danzantes. Antiguamente solo participaban los jóvenes en esta tradición pero actualmente también las mujeres participan en ella. Durante varias semanas, por las tardes, se reúnen para ensayar las danzas y fabricar sus trajes. Portan unas botas en las cuales llevan espuelas con rondanas y las hacen sonar al ritmo de la música para ir acompañando el sonido. Generalmente ser danzante es producto de una *manda*, es decir, de un compromiso religioso hecho para que les vaya bien a los danzantes y familias en el año.

El *Domingo de Ramos* también es una importante celebración en Tingambato y así la describía Marín Villanueva originario de Tingamabato:

> Los cargueros invitaban a los jóvenes cuando faltaban tres días para el Domingo de Ramos, quienes salían al cerro Comburinda específicamente a la "Barranca del Olivo", se les proveía de alimentos y aguardiente, formándose cuatro grupos de jóvenes, de acuerdo al barrio de la población. Caminaban toda la tarde y parte de la noche hasta llegar a la barranca mencionada; ahí dormían y a primera hora del día siguiente cortaban las ramas del "olivo" y hacían su cargamento. Calculaban retornar a la población al medio día, en donde los "cargueros" los esperaban con cohetes, banda de música, atole blanco y sin faltar el aguardiente; enseguida, el grupo al compás de la música y tronar de cohetes, llegaban a la casa del "Carguero Mayor" en donde se les ofrecía de comer y beber, aquí se bailaban sones y abajeños P'urhépechas por el gusto de haber sido elegidos en la recolección del "olivo". El sábado por la mañana, los "cargueros", distribuían ramas del "olivo" en la población, para que la gente las adornara con flores y las llevara el Domingo de Ramos a bendecir a la Iglesia. Estas ramas se guardaban para ahuyentar los malos espíritus o protegerse de las inclemencias del tiempo (borrascas). Cuando esto último sucedía las ramas eran quemadas y con sus cenizas se formaba una cruz para que cesara el mal tiempo. Esta tradición se sigue realizando con las mismas actividades, sustituyendo únicamente el olivo por palma real" (Villanueva, Marín, 1993: 152)

La *Feria del Geranio* también es un importante momento colectivo. En esta feria, que coincide generalmente en la semana santa, se exponen cientos de geranios cultivados durante el año por los habitantes del pueblo de Tingambato. Los geranios cultivados en Tingambato se consideran un producto diferenciado de otros geranios como los del estado de México ya que tiene características particulares como la intensidad de colores y matices, así como la

gran variedad de geranios que se tiene. Los geranios del estado de México, por ejemplo, suelen tener de 3 a 5 colores, mientras que los producidos en Tingambato la diversidad de colores es muy amplia ya que pueden ir desde el blanco hasta algunos casi negros. También su diversidad se observa en que hay geranios de flores sencillas, dobles, rizadas, lizas, etcétera.

En esta feria, la plaza se viste de flores, hay venta de comida propia del lugar, música y danza. En esta feria se promueve la música clásica y tradicional p'urhépecha en distintos momentos. Esta feria cumplirá sus 20 años de existencia en el año 2009.

Finalmente hay que mencionar al milagroso *niño Dios de Tingambato*. El niño Dios es la figura sagrada del pueblo y es a quien se le dedica el mayor número de rituales. Gracias a la publicación del texto *El milagroso niño Dios del pueblo de Tingambato y sus tradiciones* (2005) por parte del Consejo para la Conservación de las Tradiciones del Pueblo de Tingambato, Mich., A.C., podemos conocer más sobre esta tradición.

Según cuentan la imagen fue traída a Tingambato por unos inversionistas extranjeros a fines del siglo XIX y principios del XX. Estos inversionistas al estallar la Revolución mexicana, salieron huyendo de la región, dejando en manos de los lugareños al niño Dios. Al niño Dios se le describe de la siguiente manera:

> Generalmente sonriente, alegre, aunque en momentos también denota tristeza; generalmente chapeado pero otras palidece, sus ojos sumamente dulces parecen tener un movimiento especial porque desde el ángulo que se mire, pareciera también mirar; algunas veces sus ojos se ven cansados y otras muestra su dentadura, también en algunas ocasiones, su ropa y zapatitos se encuentran sucios como si hubiera salido al campo o a jugar. Quienes han tenido el privilegio de ser cargueros y tenerlo en su casa, aseguran haber escuchado, en momentos, el ruido de sus juguetes que siempre le acompañan (Aguilera, José y Próspero, Rocío, 2005:5).

El carguero en turno durante un año resguarda, cuida y conserva la imagen de manera impecable así como de realizar todo el ceremonial sagrado. Esta responsabilidad se ha hecho cada vez más compleja, ante la norme cantidad de personas que visitan al Niño. Para poder ser carguero se requiere de: honorabilidad, solvencia y respeto ante la comunidad. El carguero debe preparar con anticipación un espacio de su hogar en donde vivirá y será visitado el Niño Dios durante un año. Esto exige que toda la familia se involucre: padres,

abuelos, hermanos, tíos, padrinos, ahijados, etcétera (Aguilera, José y Próspero, Rocío, 2005).

En la casa del carguero se construye un altar donde el niño podrá ser visitado por centenares de personas de distintos lugares, los migrantes suelen dar a conocer los milagros del niño donde viven. En el altar se colocan todos los juguetes que sus visitantes le regalan. El niño es de madera y pesa aproximadamente 10 kg. y se le viste con la ropa que le dona la gente. El niño es tratado como a *un niño normal* tiene su cuarto para él y su propia cuna. Se le arrulla y se le canta para que duerma y esté contento.

Durante el año se realizan las actividades tradicionales que a continuación describimos brevemente:

- Primer traída de leña: un grupo de señores antes de que el carguero reciba al Niño en su casa, se reúnen para ir por leña para que el carguero tenga suficiente leña para preparar los alimentos en las siguientes celebraciones.
- Festividad de Reyes (día más significativo): El Niño Jesús es sacado de la iglesia para llevarlo en procesión por las principales calles de la población al hogar del nuevo carguero. Le llevan *Las Mañanitas* a la iglesia y lo levantan en la mañana. Por la tarde inicia la procesión que dura unas dos horas donde el carguero lo lleva en brazos. Participan unas 4 o 5 mil personas. Los gastos van por cuenta del carguero, su familia y apoyo de otros feligreses. Para celebrar suelen utilizarse unos 420 kilos de maíz y entre 500 kilos de carne de puerco para el pozole.
- Día de la Candelaria: Se reza el rosario antes del día dos de febrero, al terminar la novena se ofrecen nacatamales con atole negro o de leche.
- Día del Niño (30 de abril): Se realiza una segunda novena del rosario que termina el 30 de abril. La fiesta es para el Niño Jesús y todos los niños y niñas del pueblo. Se preparan decenas de mesas para colocar pasteles y gelatinas preparadas por las y los vecinos del pueblo listas para regalarse a todas las personas que asistan sean o no del pueblo.
- Día del Sagrado Corazón de Jesús: Tercera novena del rosario que inicia el jueves de corpus y concluye el día del Sagrado Corazón de Jesús. Se ofrece a las personas nacatamales y atole.

- Corte y bajada de la Lata para la estrella: Cada año en mayo se recorre el bosque en busca del pino más alto y recto posible. En esta actividad se presenta el nuevo carguero que tendrá al Niño en su casa al siguiente año. Se lleva al Niño Jesús al bosque vestido de campesino.
- Segunda traída de leña: Esta actividad se realiza en octubre para garantizar que la leña esté bien seca para poder cocinar los buñuelos y demás alimentos de todas las festividades. Participan entre 200 y 300 personas para ir al bosque.
- Colocación de la lata para la estrella: Consiste en levantar el tronco que con anticipación se trajo del bosque. Este acto marca las celebraciones navideñas de Tingambato. A esta actividad asisten unas 500 personas. Cuando se consigue levantar el tronco, acción digna de verse, suenan dianas y las bandas tocan sones, abajeños y música popular para animar. Al tronco se le cuelga una estrella con luz interna que brillará por las noches. Grandes grupos de mujeres se encargan de preparar grandes cantidades de comida, generalmente barbacoa de res, arroz, corundas y tortillas hechas a mano, para todas las personas que asisten.
- Las posadas: Las familias del pueblo solicitan celebrar al Niño Jesús su posada, por lo que a veces son tantas las familias solicitantes que las posadas inician el 20 de noviembre y se llegan a celebrar dos posadas al día. Generalmente las familias contratan bandas de música.
- 24 de diciembre: La noche del 24 de diciembre es una noche muy importante para el carguero y su familia pues tendrán que despedirse del Niño Jesús y entregarlo. Ese día la familia del carguero y voluntarios reparten antojitos a los participantes, también se ofrece abundante comida: birria y carnitas para todos. Por la tarde-noche se reparten los tradicionales buñuelos remojados en miel de piloncillo, acompañados de atole blanco. A las 10 de la noche inicia la procesión para entregar al Niño a la iglesia que permanecerá ahí hasta el 6 de enero. Participan mínimo tres bandas de música que interpretan "tonadas". Hay cohetes y una gran cantidad de "pastores" y "negritos" que son las dos danzas para estas fechas.
- 25 de diciembre: A las 9:00 de la mañana, salen de la casa del carguero las danzas, bailando por las calles del pueblo durante todo el día. Cada grupo de danzantes trae

su propia banda. En cada una de ellas hay un conjunto de “viejos” cómicos que bromean con la gente y cada año sorprenden a quienes admiran con nuevas ocurrencias. Músicos y danzantes comen y cenan en la casa del carguero.

- Bajada de la lata de la estrella: Así se concluye el cargo generalmente el día de la celebración de la Candelaria. Cientos de personas ayudan a bajar la lata, se come colectivamente una vez más. Será la última comida que ofrece el carguero (Aguilera, José y Próspero, Rocío, 2005).

La vida festiva de Tingambato y de cualquier pueblo de México y del mundo no sería nada sin su música y particularmente su música tradicional.

El viento que sopla en Tingambato: la música tradicional p’urhépecha y las bandas de viento

21 de noviembre del 2006, Tingambato, Michoacán.

Son las siete de la noche y en Tingambato los músicos, la mayoría de ellos jóvenes, ya están en movimiento, se agrupan en las esquinas, despliegan sonidos con sus instrumentos y portan los uniformes que los identifican como parte de su banda.

El sol se ha ido y la noche impaciente, invita a los músicos a tocar a la entrada del pueblo. Sobre la carretera Morelia-Uruapan ya está una banda interpretando sus mejores melodías mientras los otros músicos conversan y la gente del pueblo aplaude al finalizar una canción. Mientras tanto un grupo de chicas platica y espera al resto de los integrantes de sus bandas. El estallido de los cohetes se confunde con el estallido de las trompetas, clarinetes y saxofones. Los cohetes anuncian, al pueblo y al mundo, que la fiesta está iniciando y que las múltiples bandas iniciarán su recorrido tradicional desde la entrada del pueblo hasta la iglesia para dejar a su paso una estela de sonidos, polifonías y miradas.

Caminar sonoro festivo y alegre que se disfruta tanto por los músicos como por la gente del pueblo. Esta ha salido de sus casas para ver curiosa como si fuera por primera vez a los músicos conocidos de toda la vida. Las bandas van interpretando, cada una, sus mejores piezas musicales. Es notable que cada músico ejecuta de la mejor manera su instrumento y pone lo mejor de sí mismo en cada sonido.

Los cohetes dirigen el recorrido, la gente del pueblo entusiasmada, también participa en el

espectáculo sonoro con sus aplausos y sus gritos. Cacofonía, polifonía, ecos de tradición, sonidos del viento empapan esta noche, una noche verdaderamente fría del mes de noviembre. Una noche dedicada a la virgencita, a la santa patrona de los músicos: Santa Cecilia.

Tingambato pueblo de músicos, como todo pueblo p'urhépecha lo es, celebra a Santa Cecilia, para agradecerle el trabajo de todo un año y para mantenerlo para el próximo año. Esta celebración se realiza para deleitar a la santa patrona y para recordar que los músicos son parte importante de la comunidad de Tingambato.

> Georgina: ¿Qué es lo que más te gusta de Tingambato?
> Armando: Pues que todavía no es una ciudad y se vive en un ambiente tranquilo… lo que me gusta es que casi toda la gente tiene nociones de música... y le gusta la música porque estamos invadidos por la música y en otros pueblos no es fácil enseñar la música y aquí sí... por el sentido musical de la mayoría de la gente... (Entrevista a profesor del CECAM, director de la banda Odisea, 27 años, 2006).

Las Mañanitas abren las puertas de la iglesia y deleitan a Santa Cecilia. Cada banda interpreta a su manera y con estilo propio esta conocida melodía tradicional mexicana. La particular forma de interpretar *Las Mañanitas* hace que el momento no resulte monótono con todo y que son muchas bandas. La gente del pueblo ya está en la iglesia, respetuosa y solemne participa de la celebración a Santa Cecilia.

Santa Cecilia está contenta ¿cómo no va estarlo si todas las bandas se han reunido para hacer vibrar el templo con sus notas y sonidos?

Sonidos que no son producto de esta noche sino de la historia del pueblo p'urhépecha, sonidos que en cada nota se hacen presentes los ecos musicales de un pasado lejano, de una resistencia y de una larga tradición de celebrar y comunicarse con los seres divinos y terrenales a través de la música. Estos sonidos, se han transmitido de abuelos a nietos, de madres a hijas y de los p'urhépecha al mundo.

Los músicos ofrendan su música a Santa Cecilia:

> Georgina: ¿Qué representa Santa Cecilia para ustedes?
> Integrante de la Flor de Chirimoyo: Es nuestra patrona. A nosotros nos enseñaron a agradecerle y tocarle porque es la que nos da trabajo, así nos lo inculcaron… tenemos que darle un día porque nos da mucho trabajo, de tanto trabajo que tenemos que nosotros tenemos que regalarle un día a ella (Entrevista etnográfica, 2006).

Los músicos una vez que han visitado la iglesia y saludado a Santa Cecilia, se acomodan en la plaza central del pueblo. Llenan todo el espacio con sus instrumentos y la gente, atenta escucha, goza y acompaña. Cada banda va tocando y alternando con las otras bandas, los músicos hacen sus *solos* para demostrar sus destrezas y cautivar a la noche y a su público: cada músico y banda intentará superar a las otras musicalmente hablando. En la meseta, en noviembre, el frío es intenso y la noche con traje de gala asiste al duelo musical de las bandas. ¿Cuál banda aguantará más? ¿Quién se llevará el mejor aplauso? y el público ¿les acompañará hasta el final?

La gente de Tingambato, como pueblo p'urhépecha que es, son gente de fiesta: históricamente festivos, *acostumbrados* a largas jornadas de celebración, a largas horas dedicadas a sembrar la alegría en la comunidad. La fiesta, institución de raíces indígenas y castellanas, es una forma de ver el mundo y vivir la vida y sin música no puede existir la fiesta. La música no es para entretener, ni es ruido de fondo, la música tradicional ocupa un lugar primordial en la construcción simbólica del *nosotros* p'urhépecha.

Cuando recorremos las calles del pueblo por las tardes, los sonidos de los instrumentos se asoman por las ventanas para saludarnos: una trompeta, un saxofón, un clarinete. Caminar este pueblo es caminar los sonidos de una larga tradición musical. Al paso nos puede salir un joven en bicicleta que lleva su trompeta y se dirige con prisa a su ensayo o un viejo sentado en el portal de su casa con su violín acompañando el atardecer. Las entusiastas polifonías del estudio de la música, sea en los patios de las casas, sea en la escuela de música, nos dicen que la música es difícil de apagar en estos lugares.

Orquestas, mariachis, bandas, estudiantinas, *pireris*, coros de iglesia, forman parte del arco iris musical en Tingambato. Algunas de estas agrupaciones musicales son de gran arraigo y tradición:

> Mtro. Rey: Por ahí de 1930, había una orquesta de señores ya grandes cuenta la historia, que se llamaba la Orquesta de *Los cinco viejos*, que tocaban música popular que amenizaban en las bodas en las fiestas familiares o tradicionales y se formaba con violines o violonchelos. Más tarde fallecen los integrantes y con este grupo de *Los cinco viejos* estaba integrada por personas de nombre: Tomasito, Ciprian Sánchez, Valerio Villegas… no pasaban de cinco pero fueron mucho más antes. Nuestra orquesta actual es una réplica de ellos, si se puede decir así, pues queremos recordar a los cinco viejos que ya

> pasaron hace muchos años. Son tres violines, dos armonías y el contrabajo. A veces vienen dos de Picháturo uno con clarinete y otro con saxofón (Entrevista a coordinador de la Radio XHTIN, 2006).

Las bandas forman parte de los símbolos identitarios, de la historia colectiva, de ese pasado considerado común y *nuestro* pero también las bandas forman parte de las biografías de cada persona de una manera u otra. Los tingambateños se sienten orgullosos de sus bandas:

> Aldemar: Cuando estamos en otro lugar la gente dice: -¡Ah! ¡Esta banda es de Tingambato!- o sea identifican mucho a Tingambato por las bandas... y dicen – de allá de donde ustedes vienen hay un niñito Dios y están las pirámides- o sea nos identifican por ello…
> Georgina: ¿Cree que las bandas es algo distintivo de Tingambato?
> Aldemar: Si, además se puede decir que en Tingambato las bandas son buenas, ¡son muy buenas!... a comparación de otros lugares aquí la música es con detalle, tratamos de detallar la música, y en otros lugares es al *ahí se va*. Sobre todo porque desde niños empezamos y oímos si se hace bien o no. ¡Tingambato es bien fiestero! Es lo que más me gusta y también que la gente es tranquila y no hay problemas... (Entrevista al director de la Banda Coral, 2006).

Encontramos entre 10 o 12 bandas, aunque curiosamente no se sabe con exactitud el número de bandas que hay, pues al tiempo que algunas están desapareciendo otras están naciendo.

Breve historia de las bandas de viento en Tingambato

La historia de las bandas en Tingambato está vinculada a la historia de las bandas en México. Como ya mencionamos en otro capítulo, las bandas llegan a México a finales del siglo XIX, en la época del Porfiriato, y su establecimiento en las comunidades y poblaciones indígenas responde al gusto por estas orquestas de los músicos indígenas pero también a distintos proyectos culturales gubernamentales. En Michoacán específicamente, casi todos los pueblos mestizos e indígenas formaron este tipo de agrupaciones musicales. Desde Huetamo en Tierra Caliente hasta la Meseta y desde la Meseta hasta la región Lacustre todos los pueblos por chicos que fueran, han tenido su Orquesta de Cámara (Própero, Salvador, 1987).

Los *Pifaneros* casi inexistentes actualmente, son el antecedente inmediato musical de las bandas de viento. Estos pifaneros eran pequeños grupos con instrumentos de carrizo y

chirimías, que en cuanto al timbre se asemejaban a los instrumentos prehispánicos. Los propios músicos construían sus instrumentos de viento a base de caña y componían música expresa para los rituales festivos. Estos grupos eran importantes en las fiestas porque eran los que acompañaban a los invitados hacia la iglesia. A estas agrupaciones vienen a suplir las bandas de viento.

Desde la conquista española hasta principios del siglo XIX, la música estuvo muy enfocada, por lo menos en lo público, hacia el ámbito cristiano religioso. Esto obligó a quienes se interesaron en ello a componer de acuerdo a los cánones europeos pero como diría Salvador Próspero *con el sabor propio de nuestro pueblo*. Las escuelas de música surgieron con los maestros organistas que había en cada parroquia. Ellos fueron los encargados de enseñar a pulsar los variados instrumentos a las gentes del pueblo y así comenzaron a formarse las llamadas *Bandas de Viento* (Próspero, Salvador, op. cit.).

Don Aurelio López, de 76 años, es uno de los músicos más apasionados que entrevisté en Tingambato. Don Aurelio fue iniciador de la reconocida banda *Flor de Chirimoyo*, fundada en 1974. Toca el saxofón y ha tocado en distintas agrupaciones musicales como la orquesta la Michoacana, Los Olímpicos, Los Génesis, el 73, Juan Ramón y su grupo, la Zafra y en varias bandas.

A través de la biografía de don Aurelio podemos darnos cuenta de cómo se iniciaba y estudiaba la música en Tingambato en los años 30 o 40 del siglo pasado:

> Georgina: ¿Cómo empezó usted a estudiar música?
> Aurelio: Uuuuy, pues yo primero pertenecí a un orfeón, antes cantaba uno en las misas en el templo… este, empecé yo a estudiar solfeo con un maestro Eliseo “Licho” Villegas, y él formó un orfeón y ahí pertenecí yo, pero de eso hace ya muchos años… yo tenía como unos 13 años o menos cuando me invitaron a ese orfeón… ahí empecé a estudiar solfeo, y ahí anduve algún tiempo. Nos invitaban de los pueblos vecinos a cantar las misas y ya luego empecé… me dijo el maestro Eliseo que porque no aprendía solfeo para que me enseñara a tocar el violín y empecé a estudiar pero ¡a mi me gustaba mucho la banda!… yo iba a estudiar donde estaba estudiando la banda y me gusta me iba todos los viernes a estudiar y me dijo el maestro Eliseo Villegas:- te gusta la música a ti ¿verdad? –Sí, si me gusta. – ¿Y por qué no estudias?- y le dije: -No, pues, ¿quién me enseña?- y me dijo él: -no pues si quieres estudiar ¡ándale!- entonces empecé yo a estudiar solfeo con el maestro Eliseo Villegas y me compré un violín pero a mí me gustaba la banda… ya había bandas en Tingambato (Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la *Flor de*

> *Chirimoyo*, 2006).

Según Salvador Próspero (1987) en Tingambato, en la época de los músicos como su padre Victoriano Próspero Aguilera, Francisco Villegas y Don Genaro Arreola, siempre hubo una especie de escuela de música, donde se formaban clarinetistas, trompetistas, trombones, así como violinistas:

> En Tingambato hubo muy destacados músicos que armaban banda y orquesta: Francisco Villegas, organista y compositor de la región; Genaro Arreola compositor, instrumentista magnífico ejecutante de barítono, trombón y tuba. Luis Ramírez gran clarinetista. Victoriano Próspero creador de las bandas de Tingambato y San Ángel Surumucapio, ejecutante de saxofón soprano y conocía todos los instrumentos de aliento. Valerio Villegas, violinista; su hijo Alfonso Villegas tubista y contrabajista. Salvador Villegas, trombonista, Bulmaro Hernández, cellista, violinista y violista; Tomás Manzo, flautista, Martín Sánchez, violoncellista, Cipriano Sánchez, violín. Actualmente no podemos dejar de mencionar al discípulo de Victoriano Próspero que ha podido mantener una especie de escuela de música de donde han egresado varios ejecutantes de instrumentos de aliento que forman ahora parte de los grupos musicales en la ciudad de México y otros lugares, se trata del compositor y ejecutante de trompeta Eliseo Cortés. También destacan ahora los magníficos ejecutantes de Tingambato Santiago Hernández en el corno y sus hijos Eleazar y Pedro en el violín y Juanita en la flauta; Javier Figueroa en el fagote, Valerio Villegas (nieto) organista y trompetista (Próspero, Salvador, 1987:7).

La banda *Melchor Ocampo,* una de las primeras bandas en Tingambato, formada por músicos adultos fue dirigida por Victoriano Próspero y posteriormente por Eliseo Cortés. Esta es una de las bandas más recordadas ya que ahí se formaron muchos de los actuales directores de bandas de Tingambato:

> Aurelio: …el maestro Victoriano Próspero nos invitó porque quería formar una banda y hartos chiquillos nos fuimos a estudiar con él… tendría yo unos doce o trece años… ahí empezamos a estudiar el solfeo y nos dijo él: ¡cómprense los instrumentos! y entonces nos compramos los instrumentos como pudimos… y luego el señor Victoriano se enfermó y dejó la banda y lloraba porque ya no podía tocar y nos decía: -yo ya no voy a poder tocar con ustedes pero ustedes ¡no se desanimen sigan estudiando!- después ya fuimos con Eliseo Cortés pero ya íbamos más amartajados y ahí con él se hizo la banda *Melchor Ocampo*… (Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la *Flor de Chirimoyo*, 2006).

Después de la banda *Melchor Ocampo* vino la *Flor de Chirimoyo* y de esta misma banda

surgió la banda *Eliseo Cortés* y la *Chirimoyita*:

> Napoleón: Después de esta banda surgió la *Flor de Chirimoyo*…ellos eran los únicos de toda la región que traían dos tubas. Tenían bastante apoyo, participó gente ahí de gran trascendencia de Tingambato como el Ing. Aguilera, el Mtro. David Jiménez, grandes músicos que hicieron labor artística y social en varias partes. De ahí surge la *Eliseo Cortés* y con ella en ese entonces ya eran tres bandas, luego surgió la cuarta con la *Chirimoyita* y así hasta la actualidad donde tenemos 11 bandas… (Entrevista a Napoleón Cortés, director de la banda ECOR, 2006).

A través de las biografías de Salvador Próspero y Eliseo Cortés podemos comprender mejor la historia de las bandas en Tingambato. Estas dos personas han destacado por su compromiso con la música tradicional y por ello son muy recordados por la gente de Tingambato. Tanto Salvador Próspero como Eliseo Cortés Hernández permanecen en la memoria colectiva como firmes impulsores de la música tradicional p'urhépecha y de la educación musical en el pueblo:

> Aldemar: Salvador Próspero y Eliseo Cortés fueron los que hicieron mucho por aquí. Pienso que fueron muy buenos iniciadores, fueron la base fundamental para que Tingambato tuviera muchos músicos pues nosotros somos la mayoría alumnos de ellos, nos dieron una buena capacitación… y yo voy enseñando también pues hay gente que me pide que le dé clases de canto, teclado, etc. (Entrevista a Aldemar Aguilera, director de la banda Coral, 2006).

Las historias de vida de estos músicos se entretejen para formar parte a su vez de la historia de Tingambato y de México. Son historias hiladas y trenzadas en el amplio rebozo musical p'urhépecha, por ello vamos a describir brevemente parte de sus biografías.

Salvador Próspero

Según describe Hilda Próspero (1997) el 17 de julio de 1915 nació Salvador Próspero hijo de doña Catalina Román y don Victoriano Próspero Aguilera. Salvador fue introducido en el mundo de la música por su propio padre con quien aprendió el requinto. También estudió y recibió la enseñanza del violín del Maestro Alfredo Avilés de Nahuatzen así como estudió solfeo con el tío Panchito organista de la iglesia de Tingambato. Formó parte de la banda de música de Tingambato –dirigida por su padre Victoriano- con la cual tuvo la oportunidad de recorrer el estado de Michoacán. A los 13 años su padre le dejó la dirección de la banda, tarea de gran responsabilidad dado el buen número de compromisos para tocar en las fiestas

patronales. Los desplazamientos eran a pie y no importaban las distancias.

Salvador Próspero fue maestro rural egresado de la Escuela normal agrícola de la Huerta, Michoacán y un incansable estudioso del arte, filosofía, estética, folklore, historia, arqueología, musicología y la lengua p'urhépecha. Fue director y profesor en diferentes escuelas e internados en Morelia (Escuela Emiliano Zapata, Escuela primaria Álvaro Obregón y Escuela Normal de Educadoras) donde pudo formar bandas de música, estudiantinas y un ballet masivo conocido como *Los Vencedores del sol*, y que según afirma Hilda Próspero, fue el primero en su género. También fue profesor de música durante 30 años en diversas dependencias de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Posteriormente colaboró con el Instituto del Folklore Michoacano, dirigido por Concha Michel y desde donde emprendió acciones para el rescate de la música p'urhépecha. Fue orientador de música en el Centro de Seguridad Social para el Bienestar de la Familia del Instituto Mexicano del Seguro Social donde formó una orquesta de música instrumental con niños, jóvenes, amas de casa, obreros y empleados y grabó un disco con ellos.

También se dedicó a la investigación sobre la música se dedicó a indagar sobre los instrumentos musicales prehispánicos. Investigó, difundió y despertó el interés entre los propios michoacanos y los p'urhépecha por la música, las danzas, tradiciones y costumbres p'urhépecha. Según nos describe Hilda Próspero, destacaba el valor de la identidad del pueblo p'urhépecha, el valor de hablar tanto el castellano como el p'urhépecha así como la importancia de *poseer* la tierra. Escribió varios textos a partir de sus investigaciones sobre la música p'urhépecha.

Formó con un numeroso grupo de amigos, la Organización Michoacana de Artistas y Escritores (OMAE). Creó también junto con el Maestro Bonifacio Rojas Ramírez la *Orquesta Sinfónica de Morelia* al unificar al *Conjunto Purémbe* que dirigía el maestro Salvador Próspero y la *Orquesta de Cámara de la Ciudad* que dirigía el maestro Bonifacio Rojas.

Insistió y consiguió que el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), se interesara y comprometiera con la recuperación arquitectónica e histórica de la zona arqueológica de *Tinganio*.

La obra musical del maestro Salvador Próspero puede ser clasificada de la siguiente manera:

1) La música de Cámara y Sinfónica; 2) la música p'urhépecha y prehispánica; 3) la música popular; 4) la música tradicional es decir, sones, abajeños y pirekuas.
En 1982 fallece Salvador Próspero considerado *Hijo Predilecto de Tingambato*.

Eliseo Cortés Hernández

Nació en San Ángel Tzurumucapio, Michoacán, el 17 de noviembre de 1917 y de muy corta edad llegó a vivir a Tingambato. Inició sus estudios musicales a la edad de 12 años con el maestro Victoriano Próspero Aguilera e ingresó a la banda que éste dirigía: la banda *Melchor Ocampo*. Eliseo tocaba ahí el cornetín y la trompeta.
A sus 16 años por disposición del maestro Victoriano Próspero, al ver sus habilidades, asumió la dirección de la mencionada banda.
Sus conocimientos musicales fueron nutridos también por los conocimientos de los maestros Jesús Diego González de Pichátaro y Salvador Gallardo, director de la Banda de Música del estado de Michoacán. Según pude averiguar en mi trabajo de campo, el maestro Eliseo Cortés caminaba hasta Pichátaro para tomar clases con el maestro Jesús González como lo describió su esposa, la señora Paula:

> Georgina: ¿Cómo era Tingambato en esos tiempos?
> Paula: Antes no había carretera, entonces viajaba uno por la estación por donde pasaba el tren y uno iba hasta la vía a buscar el tren. La vía estaba retiradita se hacía como una hora caminando. Cuando iban a tocar se iban a pie hacia la estación y luego el tren hacia Pátzcuaro, Morelia, Uruapan o según a donde iban a ir (Entrevista a la señora Paula Jiménez vd. de Cortés, 2006).

Eliseo Cortés salió de Tingambato para mejorar su formación musical e incursionar en la composición y formación de los primeros grupos musicales tanto en Michoacán como en otras partes de la República mexicana:

> Napoleón: Mi abuelito lo mandó a estudiar a Pichátaro e inclusive con el director de la banda del estado y algunos otros. Se perfeccionó en armonía y en escritura musical. Se fue a trabajar en misiones culturales, anduvo mucho tiempo de maestro formando bandas en diferentes partes del estado y de país. Luego regresó a Tingambato y dirigió la banda *Melchor Ocampo* (Entrevista a Napoleón Cortés, director de la banda ECOR, 2006).

En 1965 regresó a Tingambato para retomar la dirección de la banda de música *Melchor Ocampo* banda reconocida por sus destacadas actuaciones y triunfos en distintos concursos.

En 1972 fundó en Tingambato una academia de solfeo para niños y jóvenes de la cual surgió la banda *Flor de Chirimoyo*. La Flor de Chirimoyo hizo su primera presentación el 22 de noviembre de 1974:

> Paula: A la tarde citaba a los alumnos y los estudiaba. Él escribía música y componía, ya cuando ellos venía él ya tenía una composición para que la estudiaran (Entrevista a la señora Paula Jiménez vd. de Cortés, 2006).

En 1975, el gobierno del estado de Michoacán, le otorgó el nombramiento de Profesor de Actividades Culturales y Servicios Sociales para atender la Academia. Después de su intenso trabajo de 4 años con los niños y niñas de Tingambato, logró formar la banda juvenil *Eliseo Cortés* la cual realizó su primera presentación en 1978.

Eliso Cortés continuó con su labor didáctica y el 22 de noviembre de 1991 formó la banda juvenil mixta "ECOR" con quien obtuvo importantes reconocimientos y premios. En 1994 preparó y dirigió un concierto de música p'urhépecha, incluyendo gran parte de sus composiciones, con la actuación de la Banda Sinfónica de Watsonville, California, dentro del Tercer Festival de Santa Cecilia de esa misma ciudad de Estados Unidos. Participó también en importantes eventos nacionales como la Tercera Feria Encuentro nacional de Bandas Juveniles que se llevó a cabo en Chalco, estado de México en 1998 y en la Cuarta Feria del Encuentro Nacional de bandas Juveniles realizada en Tlayacapan, Morelos. Grabó dos discos L.P. con la Banda Flor de Chirimoyo, un casete y un C.D. con la banda "ECOR". La banda ECOR fue formando a nuevos músicos y éstos después se fueron y formaron muchas de las actuales bandas del pueblo (Cortés, Noé,). Podemos cerrar esta breve biografía del director y compositor Eliseo Cortés con las palabras y anécdotas de su esposa Paula Jiménez:

> Paula: (Eliseo) Componía oberturas, sones, abajeños. Mi esposo escribía con puras velas, compraba un candelero de esos caseros y los usaba toda la noche. Lo prendía y se lo arrimaba a la mesa. No había luz, había una lámpara allá en la presidencia. En las fiestas iba uno con un ocote y así nos regresábamos. La lámpara de la presidencia la ponían en el kiosco y así se aluzaba la banda a tocar. Mi esposo nunca les cobraba a los niños por estudiarlos. Él formó dos bandas. A veces le decía yo: -¡ay hombre! Ya va amanecer y todavía no duermes ¡ni que tanto te pagarán!- y él decía: -¡no lo hago por el dinero lo hago porque me gusta!- (Entrevista a doña Paula Jiménez vd. de Cortés, 2006).

Bandas comerciales

En Tingambato existen bandas de larga trayectoria como la Flor de Chirimoyo, otras bandas como la Coral, la Odisea y la Travesía de más reciente creación. A estas bandas se les conoce como *bandas comerciales* para diferenciarlas de las *bandas culturales* que se dedican a ejecutar e interpretar música tradicional p'urhépecha y música clásica europea y mexicana principalmente. Las bandas culturales son la banda ECOR, la Banda Infantil (BIT) y la banda del CECAM.

La presente investigación se centró principalmente en las *bandas culturales.* Sin embargo una vez en Tingambato me di cuenta que era importante aproximarme un poco más a las *bandas comerciales* para poder comprender mejor el contexto musical tingambateño. Para llevar a cabo lo anterior, realizamos en el año 2006 una serie de preguntas a los directores de las bandas comerciales para conocer aspectos como: número de integrantes, ingresos económicos, repertorio musical, influencias musicales, educación musical, instrumentos, y problemáticas que enfrentaban como bandas.

Pudimos entrevistar a los directores o integrantes de las bandas Flor de Chirimoyo, Rubí, Odisea, Cupidos, Coral y Kuimburi. A continuación presento sus respuestas de manera sistematizada y general.

Antigüedad

Flor de Chirimoyo 27 años, Kuimburi 10 años, Rubí 10 años, Cupidos 2 años, Coral año y medio y la Odisea 6 meses.

Integrantes

El número de integrantes oscilaba entre 15 y 17, todos del género masculino, la mayoría eran de Tingambato, aunque algunos venían de Uruapan y Felipe de los Herreros.

Participación en la banda

A la pregunta de quiénes podían participar en la banda la mayoría respondió que se elegía al músico que tuviera mayor experiencia y mejores aptitudes musicales y que sólo se buscaba a otro músico cuando alguno de los integrantes dejaba la banda.

Organización de la banda

Están generalmente organizados en una mesa directiva o bien hay una comisión integrada por algunos participantes de la banda. El director es quien toma decisiones y hace los contratos. Ensayan generalmente dos veces por semana aunque para iniciar una nueva banda deben ensayar todos los días. Los ensayos se hacen en terrenos o en los patios de las casas. La mayoría de los entrevistados enfocó sus problemas de organización a fallas económicas pues tienen que invertir en uniformes, sonidos, instrumentos, etcétera. Otro problema identificado para la organización fueron los malos manejos económicos y los malos entendidos por lo cual consideraban importante entregar cuentas claras a los músicos y firmar contratos para que hubiera mayor compromiso por parte de los músicos.

Objetivos de formación

La banda y la música suele ser una fuente de ingresos económicos, es decir, es un empleo para los integrantes de estas bandas. Suelen tocar en fiestas, bailes, procesiones, bodas, bautizos, quince años, etcétera. Para algunos como en la Flor de Chirimoyo la banda representa su principal fuente de ingresos, para otros como en la banda Odisea, requieren buscarse otro trabajo para solventar sus necesidades. Algunos son carpinteros, albañiles o maestros. Fue común encontrar que a muchos jóvenes, la banda, les permite sostener sus estudios. En una tocada suelen ganar algunos entre $500 y $800 pesos y algunos $1,000 pesos. Sin embargo se subrayó que este pago era muy variable y no siempre se gana lo mismo. Muchos consideran que tocan por puro gusto ya que cuentan con otro empleo. Para estos músicos la banda es una fuente de placer, para sentirse bien y se mantienen en la banda no sólo por el dinero que obtienen sino porque la banda y la música ya forman parte de su vida.

Repertorio musical

Todas dedican la mayor parte de su repertorio a la música popular como cumbias, danzones, rancheras, corridos, etcétera. En general se mencionó que la música que más les piden en las fiestas o bailes y también consideran que era la música que más les gusta tocar porque *es música muy alegre*. La música tradicional p'urhépecha sólo se toca en fiestas de pueblo o cuando la piden y ocupa aproximadamente un 20% de su repertorio musical. Los músicos

explicaron que esta música también se toca en eventos culturales promovidos desde el gobierno pero que generalmente en estos eventos no se pagan las presentaciones y sólo se pagan los gastos, por lo cual no les interesa tocar ahí. Respecto a la música clásica consideraban que era una música más complicada, que requería más tiempo de ensayo y más músicos y por lo tanto se cobraba más por interpretarla.

Sus influencias musicales principalmente es la música sinaloense o como ellos dicen: la *música de la radio* o música de bandas que sobresalen en estaciones de radio como *La Perla del Pacífico* y la banda *La Joya*.

Instrumentos

Los músicos cuentan con instrumentos propios y generalmente se compra colectivamente la tuba y la tambora porque es lo más costoso. Los instrumentos son adquiridos individualmente, si no tienen recursos piden prestados los instrumentos a la banda o a algún familiar. La reparación de los instrumentos también se realiza de manera individual pues cada músico se hace responsable de sus instrumentos. Hay dos talleres de reparación en Tingambato pero cuando la falla es difícil de reparar se lleva a Morelia o bien hasta la ciudad de México.

Producción, distribución y difusión musical

Las bandas que habían hecho grabaciones y producciones discográficas, todas las habían financiado con dinero ahorrado de las mismas tocadas. La banda Flor de Chirimoyo tenía varias grabaciones, Kuimburi dos grabaciones, Rubí una grabación y tanto la banda Cupidos como Odisea aún no habían grabado. Las grabaciones se distribuyen y venden en las propias tocadas así como en Tingambato. A cada integrante se le da cierta cantidad de discos que debe vender y la gente del pueblo les apoya comprándoles sus discos. La música que realiza la banda Flor de Chirimoyo por ejemplo se transmite en dos radiodifusoras de Querétaro, en *La Tremenda* de Morelia y *La Poderosa* de Uruapan también esta última ha transmitido la música de la banda Rubí.

Educación musical

La gran mayoría de los músicos de estas bandas habían aprendido con el maestro Eliseo Cortés, otros a través de las misiones culturales. Otra fuente de conocimientos era el propio director de la banda, algunos otros habían aprendido en el CECAM y otros por iniciativa propia. Consideraron que contaban con poca educación musical escolarizada a pesar de que todos reconocían que era necesaria para ser un buen músico e inclusive para el crecimiento personal. Sólo el director de la banda Odisea dijo que además de interpretar música también la componía. En las demás bandas, los directores sólo hacen arreglos a la música que compraban para darle un *estilo propio*. Consideraron que el CECAM *era algo muy grande* para Tingambato y que su establecimiento es una fuente para que existan mejores músicos. Consideraron que en el CECAM había buenos profesores que se interesaban y preocupaban por los músicos, aunque también expresaron que el CECAM tenía carencias, falta de unión y organización y que hacía falta difundir más lo que se estudiaba ahí para animar a más gente de Tingambato a inscribirse.

Identidad grupal

La participación en una banda comercial es una forma también de construir una identidad grupal, de sentirse parte de ese grupo que es la banda ya que ahí se establecen lazos y vínculos sociales y económicos fuertes. Se vive un ambiente de compañerismo, en general se llevan bien y les gusta bromear entre ellos. La banda para algunos es como otra familia.

Identidad cultural

Todos los encuestados expresaron que a través de la banda se puede *llevar en alto* el nombre de Tingambato y que al tocar en otros pueblos pueden dar a conocer su pueblo y se sienten orgullosos de ser de Tingambato pues ahí está todo lo que aman. Al mismo tiempo los encuestados comentaron que Tingambato es un pueblo p'urhépecha, y en general ellos se consideraban p'urhépecha aunque algunos integrantes no lo sentían así por no hablar la lengua.

Bandas culturales: Banda Infantil de Tingambato, Banda ECOR, Banda del CECAM

Las bandas culturales se caracterizan porque dedican la mayor parte de su repertorio a la

música tradicional p'urhépecha y a la música clásica mexicana y europea.

Hay tres bandas culturales en Tingambato: la banda ECOR, la Banda Infantil de Tingambato también conocida como *la BIT* o *la Infantil*, estas dos bandas fueron fundadas por el maestro Eliseo Cortés y la banda del Centro de Capacitación Musical (CECAM).

Como ya fue mencionado en otro apartado, el maestro Eliseo Cortés Hernández fundó una banda que tenía su mismo nombre *Eliseo Cortés* pero se deshizo porque los músicos se fueron a reforzar la banda del Colegio Militar en la ciudad de México así que formó posteriormente la banda juvenil mixta, *ECOR* llamada así por sus músicos en honor a su maestro el 22 de Noviembre de 1991. Cuando falleció el maestro Eliseo Cortés, su hijo Napoleón Cortés se hizo cargo de esta banda. La generación actual de la banda *ECOR* está formada principalmente por jóvenes, hombres y mujeres, muchos de ellos estudiantes, que les gusta la música y consiguen financiar sus estudios a través de ella. Estos jóvenes regresan a Tingambato los viernes por la noche de sus escuelas ubicadas en otras ciudades como Morelia, para estudiar música el fin de semana. Los jóvenes prefieren estudiar y participar en la banda en lugar de irse con su novia o novio, o pasar su tiempo libre de otra manera.

La Banda Infantil de Tingambato (BIT) se funda el 22 de noviembre de 1995 y su actual director es el doctor Eliseo Cortés, hijo del maestro Eliseo. Las edades de sus participantes oscilan entre 8 y 14 años, tocan en eventos como fiestas patronales o eventos de difusión cultural de la música michoacana.

En estas bandas existe una valoración positiva hacia la música p'urhépecha. La formación musical en estas bandas no pretende que los músicos *sean de conservatorio* sino más bien que tengan los conocimientos necesarios para mantener y recrear su tradición musical:

> Eliseo: No es nuestro propósito cultivar a los clásicos igualmente con mis músicos no queremos ser concertistas. Yo creo que los muchachos lo tienen claro que no vamos hacer carrera musical pero tampoco vamos a caer en por ejemplo tocar un corrido de narcotráfico que se piensa es ya es lo máximo porque la gente voltea a verme (Entrevista a Eliseo Cortés Jiménez, director de la Banda Infantil, 2006).

Se considera que en estas bandas siempre han participado hombres y mujeres así como personas de diferentes edades, costumbres e ideologías.

Debido a que en Tingambato existen varias bandas comerciales era pregunta obligada saber

cómo y por qué los integrantes de las bandas culturales habían elegido tocar en esas bandas y no en una banda comercial. Entre las explicaciones que dieron algunas personas entrevistadas sobre su elección estaba que las bandas culturales se consideraban distintas por su repertorio musical dirigido plenamente a mantener la música tradicional y música clásica. Además porque ahí aprendían el solfeo y otros conocimientos de música. Este hecho es muy valorado por los participantes de estas bandas.

Las explicaciones que los jóvenes, niños y niñas entrevistadas enuncian sobre cómo llegaron a formar parte de su banda y sobre por qué participan en las bandas cultural son bien diversas y difícilmente podemos unificarlas:

> Georgina: ¿Por qué elegiste la BIT para tocar?
> Xóchitl: Porque como las otras bandas tocan música popular y nosotros nos dedicamos más a lo tradicional y para mi si es importante rescatar nuestra cultura… a mí me gustan las oberturas y también la música regional de aquí, los sones y los abajeños… (Entrevista a integrante de la BIT, 16 años, barítono y tuba, 2006).
>
> Georgina: ¿Por qué te interesó tocar?
> Guadalupe: Fue algo repentino, nunca me imaginé que iba a tocar… hasta que vi a mis compañeras y amigos y me llamó la atención que ellos estudiaban solfeo.
> Georgina: ¿Por qué elegiste la BIT?
> Guadalupe: Porque se la recomendaron a mi papá y porque hay un buen maestro que te enseñaba correctamente los aires para ejecutar tú instrumento. Y porque siempre ha habido disciplina ahí. Esto me ha ayudado para que siga (Entrevista a integrante de la BIT, 20 años de edad, 9 años tocando, saxor y tuba, 2006).

Para algunos participar en la banda es mantener y dar continuidad a su propia tradición familiar pues sus padres u otros parientes han sido músicos:

> Georgina: ¿Cómo fue que te interesó la música?
> Beatriz: Pertenezco a una familia de puros músicos, mi papá y mis tíos fueron fundadores de la banda Universo en San Ángel Tzurumucapio, mi papá siempre ha sido músico también. Él es también maestro de música, y cuando yo estaba en la escuela estudiando se me hacía bien fácil la música… (Entrevista a integrante de la banda del CECAM, 26 años de edad, clarinete, piano, 5 años en la banda, 2006).
>
> Georgina: ¿Cómo te interesó la música?
> Napo: Pues desde que estaba chico veía a mi papá o a mi abuelo siempre tocar y me llamó la atención y cuando se fue un elemento de las percusiones

> de la banda, y no tenían quien lo supliera yo tenía 8 años y a partir de ahí me metieron a la banda y me empezó a enseñar mi abuelo y mi papá. Después entré a la escuela de música (CECAM) 4 años y sigo en la música. Si me gustaba mucho la música desde que estaba chiquito a mi mamá le bajaba las cazuelas y me ponía a tocar, ¡hacía un sonadero!… y en las tardes me iba a casa de mi abuelo a escucharlos tocar (Entrevista a integrante de la banda ECOR, 20 años, percusiones, 12 años en la banda, 2006).

Para otros participar en la banda implicó convencer a sus familiares para poder asistir a los ensayos y eventos. Esto es más común entre las mujeres como más adelante describiremos. La participación en otros casos existe por procesos de identificación generacional donde los participantes se vieron reflejados o reflejadas en sus coetáneos cuando los vieron tocar en la plaza de Tingambato en alguna festividad como la feria del Geranio o las fiestas patronales.

Otra forma importante de aproximarse a la música y a las bandas es a través de los cursos de música que se imparten en el pueblo a través del CECAM. A estos cursos se invita a profesores de música de Morelia y otros estados y así los músicos pueden mejorar en la ejecución de sus instrumentos. Si bien los cursos están dirigidos a la gente de Tingambato a estos cursos también asisten niños y jóvenes de otras regiones de Michoacán o bien de otros estados como sucedió en 2005 cuando vinieron jóvenes de Cuernavaca, Morelos.

La participación de las mujeres en las bandas de viento en Tingambato

Las mujeres, han jugado un papel fundamental en la producción y reproducción de la tradición musical en Tingambato y lo han hecho de diversas maneras aunque muchas de ellas no sean músicos. Tingambato es de los pocos lugares donde las mujeres pueden participar como músicos en las bandas culturales. Esta situación me llevó a preguntarme ¿cómo viven el mundo de la música tradicional las mujeres en Tingambato? ¿qué rol tienen ellas en la recreación de las tradiciones musicales? ¿cómo viven su participación en las bandas de música de tradicional?

La trayectoria musical del maestro Eliseo Cortés no hubiera sido posible sin su esposa y compañera doña Paula Jiménez. Ella le acompañaba las noches en que el maestro hacía sus composiciones musicales y se hacía cargo de los hijos cuando el maestro Eliseo salía a tocar con su banda a otras partes:

> Georgina: ¿Cuántos días se iban los músicos?

Paula: A veces 2 o 3 días o el tiempo que los ocuparan, pues los ocupaban por horas o días.
Georgina: ¿Usted cómo se quedaba?
Paula: Yo me quedaba con mis niños y no me preocupaba porque se iban juntos, mi esposo nomás me avisaba cuanto tiempo iban a tardar (Entrevista a la señora Paula Jiménez vd. de Cortés, 85 años de edad, 2006).

Doña Paula, como muchas mujeres, forma parte de esta comunidad musical sin necesariamente ser músico. Ella ha valorado siempre la música y por ello apoyó como pudo a su esposo Eliseo Cortés. Nos cuenta desde su experiencia lo que fue para ella ser esposa de uno de los más importantes compositores de Tingambato:

Georgina: ¿A usted le gustaba la música?
Paula: A muchas familias no les gusta lo de la música, a mi no me enfadaba, yo no sabía nada de música pero apoyaba también en todo lo que él hacía. Cuando él me mostraba: -mira compuse esto o lo otro- y yo decía: -¡ah! ¡Pues está muy bonito! haber si haces otras- (risas). Le gustaba estar en la noche escribir la música ya cuando todo estaba silencio a él le gustaba escribir así podía componer cuando no había ningún ruido. Yo le decía: -ya me voy a dormir es muy noche- y él me decía:- no te vayas espérame otro ratito ya me falta poquito- yo le decía: -¡no, tú no tienes fin! ¡Yo tengo mucho sueño!- y así estábamos, yo a que me iba y él a que no (risas) y siempre me quedaba pues porque me daba pena dejarlo solito. Me ponía a tejer (Entrevista a doña Paula Jiménez vd. de Cortés, 85 años de edad, 2006).

Para que una tradición musical exista se requiere de una colectividad que la sostenga. Las mujeres en este caso han jugado un papel fundamental en Tingambato. Hay que señalar que los ensayos de las bandas generalmente se realizan en los patios de las casas de los directores u otros músicos. En estas casas habitan las familias de los músicos y las mujeres generalmente están ahí realizando sus actividades cotidianas durante los ensayos. Los ensayos son una polifonía intensa de sonidos que se repiten constantemente durante horas. Esta situación de lluvia intensa sonora me hizo pensar en las mujeres que habitaban en las casas y que no eran músicos; así que le pregunté a Doña Paula, que a diario y durante años presenció estos ensayos, qué le parecía tener a los niños y jóvenes tocando sus instrumentos todas las tardes en su propia casa:

Georgina: ¿Le gusta que vengan a estudiar los niños a su casa?
Paula: A mí me gusta. Hay muchas familias que no quieren ruidos en su casa y no quieren que les hagan travesuras y yo ¡les aguanto todo! digo pues son niños pues (Entrevista a Doña Paula Jiménez vd. de Cortés, 85 años de edad, 2006).

Las mujeres, hermanas, hijas, esposas, tías, abuelas o amigas de los músicos aunque muchas veces no figuren en el espacio público, siempre han formado parte de esta tradición musical: sea apoyando a los músicos o bien participando en las bandas.

Las bandas culturales de Tingambato son prácticamente los únicos espacios donde las mujeres, niñas, adolescentes o adultas, pueden participar tocando un instrumento, a diferencia de las bandas comerciales donde encontramos únicamente hombres jóvenes. En las bandas culturales como la ECOR, la BIT y la banda del CECAM, las mujeres participan activamente tocando instrumentos, aprendiendo y enseñando solfeo y otros conocimientos musicales a sus compañeros y algunas de ellas inclusive quieren dirigir algún día una banda de viento u orquesta sinfónica.

Aunque actualmente parece que es *normal* que las jóvenes participen en alguna de estas bandas, la apertura de estos espacios para las mujeres no ha sido fácil para muchas de ellas. Las mujeres músicas han tenido que promover, impulsar, llorar y sufrir el cambio social respecto a las relaciones de género en el campo de la música. Por ejemplo Doña Paula Jiménez esposa del maestro Eliseo Cortés describió lo siguiente:

> Paula: Tuve 7 hijos y los siete son músicos. Tuve una hija y a ella también le gustaba la música, agarraba la guitarra y se ponía a tocar... hay gente que piensa que no está bien que las mujeres sean músicos. La gente era ignorante porque en lugar de decir: -¡qué bien que ella sabe!- se reían pues decían que en lugar de hacer tortillas ella estaba con la guitarra… ¡A ella le gustaba la música mucho! ¡Sus hijos de ella todos son músicos! Yo le decía: -¡la gente que dice que los hombres sí y las mujeres no, es gente tonta!-. (Entrevista a Doña Paula vd. de Cortés, edad 80 años, 2006).

Las mujeres que eligen el camino de la música y de las bandas de viento han tenido que ser fuertes como los metales que tocan y defenderse frente a las críticas de una sociedad rígida y conservadora. La actividad de ser músico y músico de banda es una actividad que se considera propia de los hombres pues es un trabajo donde hay que aguantar largas jornadas y además implica salir de casa y del pueblo durante muchos días y noches para tocar en otras localidades. Esto es lo que principalmente no está bien visto para las mujeres.

Rosalinda Figueroa Oropeza es considerada pionera en el mundo de las bandas de viento en Tingambato y nos describe su vivencia como la primera mujer que estuvo dentro de una

banda de viento:

> Georgina: ¿Había más mujeres en la banda?
> Rosalinda: No, yo era la única mujer tocando en banda, Noé Cortés me presentó una vez en la plaza diciendo: -Ella es pionera aquí en Tingambato porque fue la primera mujer que tocó-.
> Georgina: ¿Cómo te iniciaste en la música?
> Rosalinda: Empecé mis estudios de solfeo en casa del maestro Eliseo. A mí toda la vida me ha gustado la música, empecé por la guitarra, algunas posiciones y acordes y ya de lleno inicié el solfeo con el maestro Eliseo. Éramos 15 chamacas de las cuales únicamente yo conseguí terminar… las chamacas se fueron retirando porque los papás no tenían la posibilidad de comprar el instrumento o también porque algunas pensaron en casarse… en cambio yo si seguí…
> Georgina: ¿Cómo se veía que las mujeres estudiaran música?
> Rosalinda: Bueno, tal vez por eso muchas se retiraron porque en esos años no era posible que una mujer ocupara un lugar dentro de la música, era negado por la sociedad. Yo sufrí mucho, por muchos comentarios negativos, porque en la banda eran puros hombres y sólo yo era la única mujer… cuando ya empezamos a salir con la banda tuve la oportunidad de conocer muchos lugares y por eso me siento contenta porque logré salir adelante…yo me fui contra viento y marea no me detuve por las críticas, me costaron muchas lágrimas pero yo estaba ¡tan contenta de tocar en la banda!... En la banda yo aprendí bastante sobre lo que más adoraba: la música (Entrevista a integrante de la banda del CECAM, saxor alto, 2006).

Participar en una banda y ser músico no siempre es un proceso sencillo para las mujeres pues el primer obstáculo que hay que superar son sus propias familias ya que muchas veces a los padres les preocupa a donde irán sus hijas. :

> Georgina: ¿Has sentido el apoyo de tu familia para estudiar música?
> Araceli: Bueno, en la familia hay de todo. Hay unos que te dicen: -¡ay no! ¡Tú cómo vas andar por ahí! ¡Tú eres mujer! Y cuando vayan a tocar ¿con quién te vas a quedar? No, no, ¡las mujeres deben estar aquí! - pero mi mamá siempre me apoya y mi papá dijo: -si está bien- y mi abuela paterna dijo: –¡Escoge lo que tú quieras!- en mi caso siempre me han apoyado (Entrevista a integrante de la BIT, 22 años de edad, 7 años en la banda, barítono, 2006).

El gusto y pasión por la música las lleva a buscar sus propias estrategias para realizar su deseo de estudiar música. Algunas tienen que salir a escondidas de sus casas a los ensayos y buscar estrategias para conseguir cumplir con sus deseos de ser músicos:

> Ángeles: En mi casa no sabían que me iba a estudiar solfeo (risas), me iba a

> estudiar a escondidas y así me la fui llevando durante unos 5 meses. Luego el maestro Luis nos pidió hablar con nuestras mamás para comprar los instrumentos. Así que no me quedó de otra que decirle a mi mamá… luego mi mamá fue hablar con el maestro y él le dijo que yo iba muy bien y que me interesaba mucho por el solfeo y las lecciones. Eso, que le dijo el maestro hizo que mi mamá se entusiasmara y me dijo que sí iba a comprarme mi instrumento (Entrevista a integrante de la banda ECOR, 22 años de edad, 1 y medio en la banda, saxofón, 2006).

La participación de las mujeres en las bandas, como vemos en los relatos desatan discusiones y debates al interior de las familias. No hay una norma que indique que las madres son las que apoyan a sus hijas y los padres son los que se oponen. Muchas veces las propias madres son las que frenan estos deseos y son los padres los que animan a sus hijas y flexibilizan las normas sociales en lo que al género se refiere para que ingresen a una banda.

Algunas de las mujeres que tocan en estas bandas provienen de familias donde ya había músicos. Los padres suelen enseñar a sus hijos los conocimientos básicos de música y cuando los hijos varones no quieren aprender entonces enseñan a sus hijas y las animan a participar en las bandas culturales. De esta forma a través de las mujeres se da continuidad a la tradición musical familiar y p'urhépecha:

> Rocío: A mí siempre me ha gustado la música desde que era chiquita porque mi papá, Eligio Román Villegas, fue músico. Mi papá tocaba en la banda Flor de Chirimoyo pero en la primera generación. Mi papá, a mis hermanos intentó inculcarles el gusto por la música pero ninguno quiso, no les gustó, no les nació, ya cuando vio que mis hermanos no quisieron entonces a mí y a mi hermana nos empezó a enseñar… a mi si me gustaba y yo iba con él ahí a la fiesta de Tingambato… entonces mi papá vio que me interesaba la música y me dijo que si no me gustaría ir con el maestro Eliseo. En ese tiempo sólo había dos mujeres en la banda y apenas se acababa formar la banda la Infantil y me gustó ir a la banda y fueron llegando más mujeres, más niñas y formamos la segunda generación de la Infantil (Entrevista a integrante de la banda ECOR, piano y clarinete, 2006).

Las mujeres tocan y participan en una banda porque han visto a otras mujeres tocar en estas bandas, es decir, hay una identificación por género. Una vez dentro de la banda ellas tienen que *ganarse* su lugar porque algunas veces los propios compañeros de la banda no las aceptan:

> Georgina: ¿Cómo te interesó la música?
> Alejandra: Al principio si me daba vergüenza por ver puros hombres, y ya

> estaba Rocío Román, y nos acompañábamos las tres mujeres... pero al principio fue un poquito difícil porque siempre los hombres o por travesura o lo que fuera no nos aceptaban muy bien... -¡cómo que mujeres!- pensaban. (Entrevista a integrante de la BIT, 20 años, 7 años en la banda, clarinete y saxofón menor, 2006).

La elección de los instrumentos es otro proceso fuertemente mediado por las categorías de género. En el mundo de la música se considera que hay instrumentos propios para las mujeres (piano, violín o clarinete) y para los hombres. En las bandas todos los instrumentos de viento o percusión pueden ser ejecutados por los hombres pero las mujeres tienen que elegir *los propios de las mujeres,* sea por razones de estética o por supuestas razones de fuerza. En las bandas de los pueblos, son los directores quienes deciden generalmente qué instrumentos debe tocar cada integrante por ello algunas de las integrantes han tenido que cambiar su elección:

> Alejandra: yo quería tocar la trompeta cuando iba al solfeo y veía una canción que me gustaba y yo decía: -la trompeta yo quiero tocar trompeta- y le dije al maestro que yo quería una trompeta y él dijo:-no, pero como pues ¡una mujer con trompeta! No, no, no, tu vas a tocar clarinete-... (Entrevista a integrante de la BIT, 20 años, 7 años en la banda, clarinete y saxofón menor, 2006).

Sin embargo cuando hace falta que alguien toque un instrumento *propio* de los hombres como la tuba y no hay un hombre para hacerlo entonces se recurre a las mujeres para su ejecución. Por ejemplo Guadalupe es una excelente ejecutante de la tuba en la Banda Infantil:

> Georgina: ¿Qué te dicen cuando te ven tocar la tuba integrantes de otras bandas?
> Guadalupe: Que nunca habían visto tocar a una mujer la tuba, que toco muy bonito… que soy muy talentosa…
> Georgina: Como mujer ¿te sientes orgullosa de tocarla?
> Guadalupe: Si porque casi siempre son los hombres los que la ejecutan y más que nada sorprende que una mujer tenga la fuerza para tocar este instrumento que es tan grande y que se necesita mucho aire (Entrevista a integrante de la BIT, 20 años de edad, 9 años tocando en la banda, tuba y saxor, 2006).

No sólo las decisiones de los directores definen los instrumentos que ellas deben tocar también las condiciones económicas poco favorables se cruzan con las cuestiones del género para decidir el instrumento o bien los padres no quieren invertir mucho dinero en la compra de instrumentos para las mujeres porque se considera que pronto lo dejarán cuando se

casen:

> Ángeles: Mis papás pues decían que la música no se había hecho para las mujeres sólo para los hombres que porque una mujer rápido se casaba y dejaba el instrumento y pues tanto sacrificio para comprarlo para luego no usarlo (Entrevista a integrante de la banda ECOR, 22 años de edad, 1 y medio en la banda, saxofón, 2006).

Las bandas y el ejercicio de la música son un espacio y una actividad donde las mujeres y niñas fortalecen la concepción de sí mismas como personas y como colectividad femenina, es decir fortalecen su identidad de género, ya que sienten que esta actividad *de hombres* ellas también la pueden realizar e inclusive superar en calidad de ejecución:

> Georgina: ¿Cómo te sientes en la banda infantil?
> Alejandra: Me siento orgullosa de estar aquí, cuando vamos a tocar a un encuentro… y estoy tocando pero al mismo tiempo estoy escuchando a los demás y digo: -¡ah, lo que podemos hacer! ¡Y somos mujeres!- (Entrevista a integrante de la BIT, 20 años, 7 años en la banda, clarinete y saxofón menor, 2006).

> Georgina: A algunas mujeres sus familias no les apoyan para tocar en una banda ¿tú qué piensas?
> Guadalupe: Está mal porque en estos tiempos una mujer puede realizar las mismas tareas que un hombre y hasta las puede realizar mucho mejor que ellos (Entrevista a integrante de la BIT, 20 años de edad, 9 años en la banda, saxor y tuba, 2006).

Importante es mencionar que Tingambato también tuvo durante un corto periodo de tiempo una banda formada únicamente por mujeres: *la banda Turquesa*. Según describe una de sus integrantes hubo una vez un maestro que convocó a las chicas del pueblo para formar una banda. La respuesta de las tingambateñas fue muy amplia y nutrida pues en poco tiempo ya se habían anotado unas 30 o 40 chicas.

La banda Turquesa, era una banda comercial, por lo que era una forma de empleo y de ingresos económicos para sus integrantes. Sus contratos eran generalmente establecidos para los eventos y rituales religiosos de Tingambato. Básicamente lo que estudiaban con la banda eran alabanzas para tocarle a los santos o cantos alusivos a la iglesia.

Sin embargo esta banda no sólo era valorada por sus integrantes por la cuestión económica sino por los lazos y vínculos de amistad que construían como *mujeres músicas*:

> Georgina: ¿Qué representaba para ti la banda Turquesa?
> Ángeles: ¡Todo! (risas) era muy buena la relación entre las de la banda... yo

> en la banda me sentía muy a gusto, al grado de sentirme más a gusto que en mi casa. Siempre tratábamos de que si alguna no se llevaba bien con la otra pues hacíamos convivios o lo que fuera con tal de que la relación fuera buena. Cuando una se desanimaba íbamos por ella a su casa para convencerla (Entrevista a integrante de la banda del CECAM, 26 años, 5 años tocando en la banda, saxor alto, 2006).

El mundo de las bandas es un mundo de competencia y de enfrentamiento comercial, económico y musical. Las bandas están inmersas en el orden capitalista y patriarcal, este es su contexto por lo cual hay rechazo a que se formen más bandas de las que ya hay, debido a la ley de la oferta y la demanda, los costos bajan al existir muchas bandas y la Turquesa en este sentido no era bien vista por las bandas ya existentes. Además como ya se ha demostrado en otros ámbitos el mismo trabajo realizado por un hombre o una mujer se le paga menos y con la banda Turquesa pasaba algo similar. Sin embargo ellas mismas se promocionaban para su contratación, aunque su condición de mujeres era un arma de doble filo pues por un lado podían ser discriminadas por ser mujeres pero por otro lado la gente las contrataba por ser una banda únicamente de mujeres que *tocaban bonito*:

> Georgina: ¿Qué opinaban aquí en Tingambato de esta banda de mujeres?
> Beatriz: Pues nos llegaban comentarios de que la banda se escuchaba bien, había como que la discriminación porque somos mujeres pues decían que no es lo mismo, pero bueno recibíamos comentarios buenos y malos. No cobrábamos caro, nos contrataban porque sabían que había calidad y que era una banda ya hecha. Nos decían: -esas mujeres no pitan fuerte pero pitan bonito y se escucha bien-. Los comentarios malos más bien llegaban como de las propias bandas por las competencias que hay. Con la Banda Infantil era con quien nos contrapunteábamos, o a veces, cuando tocábamos, iban y se nos ponían enfrente de nosotros para ver ¡que tal! No éramos bien vistas pero entre los músicos pues eso siempre ha existido. Nosotras mismas cuando había eventos de conocidos pues promovíamos nuestra banda, era una forma de promovernos. Los domingos como siempre se trae al niño Dios a misa aquí en Tingambato y nosotros lo que hacíamos era tocarle un ratito y como viene mucha gente de fuera pues nos preguntaban para contratarnos, era una forma de promocionarnos. Y si te preguntan es porque les gusta, les llama la atención ver a una banda de mujeres. Yo siento que si agradó a la gente nuestra banda (Entrevista a integrante de la banda del CECAM, 26 años, 5 años tocando en la banda, saxor alto, 2006).

La banda Turquesa generalmente tocaba en Tingambato aunque también tuvieron alguna salida fuera de ahí como cuando tocaron en el estado de México y tocaron durante toda la noche y la madrugada y de nuevo al día siguiente como lo exige la tradición festiva de los

pueblos.

En esta banda se ensayaba de lunes a viernes entre las 8 y las 10 de la noche y los fines de semana también se dedicaban al ensayo, es decir, sus integrantes dedicaban muchas horas para sostener la banda. Esta dinámica hizo que algunas de sus integrantes ya no pudieran asistir pues tenían otras actividades además de la banda. También a problemas de relación entre ellas, como sucede en todas las bandas, esta banda se desintegró hace unos años.

Identidad p'urhépecha: *¡la música p'urhépecha representa la vida de la gente p'urhépecha!*

La música p'urhépecha, resultado de la combinación de la música que trajeron los españoles y de la música indígena, es considerada música propia del pueblo p'urhépecha: *se ha hecho por y para los p'urhépecha*. Se considera que es igual de compleja y valiosa que otras músicas pero sobre todo se valora porque esta música tradicional le pertenece al pueblo y por lo tanto no debe perderse sino difundirse:

> Eliseo: Nuestra música indígena se nutrió muy bien por los modelos clásicos de la música española. Nuestra música es muy completa tiene los elementos de la música universal tiene ritmo, armonía, etcétera. Como comentaba mi papá: -nuestra música p'urhépecha es tan valiosa como cualquiera del mundo que escuchemos- eso sí bien tocada… lo importante es revalorar lo nuestro y seguirlo difundiendo (Entrevista a Eliseo Cortés Jiménez, director de la Banda Infantil, 2006).

La música p'urhépecha *es* el pueblo p'urhépecha. El pueblo se ha hecho música y se mira y vive a través de ella. En esta música se plasma el imaginario de lo que significa tradicionalmente *ser p'urhépecha* por eso para algunos, no importa si esta música tiene o no la complejidad de otras músicas, su valor no reside en su forma y sistema musical sino, en que esta música existe porque hay un pueblo que la hace y la sostiene:

> Rocío: A Tingambato pues han ido muchos maestros y dicen: -no es que la música p'urhépecha no es tan buena porque si fuera buena pues ya hubiese trascendido- esto lo dicen músicos de conservatorio, y dicen: bueno es que es muy simple, no tiene mucha riqueza en la armonía- pero es que ¡la música p'urhépecha representa la vida de la gente p'urhépecha! Por ejemplo un abajeño representa al hombre trabajador fuerte apasionado que ama a su esposa que puede ser lo suficientemente fuerte como para trabajar en el campo y hacer este tipo de actividades pesadas y al mismo tiempo ser tierno,

noble y querer a sus hijos y tener un corazón bien grande para estar con ellos y ver por ellos y el son el sonecito pues es el otro lado es más lento, tranquilo, representa a la mujer, pasividad, hermosura, todo lo que es la mujer p'urhépecha... un zapateado representa el vigor del hombre y entonces se complementan y así es la música p'urhépecha y yo no la cambio por nada... (Entrevista a integrante de la banda ECOR, edad 24 años de edad, clarinete y piano, 2005).

La ejecución de la música p'urhépecha debe estar impregnada de la experiencia de la vida en la meseta. No se puede aprender el *sentimiento p'urhé*, la música tradicional puede ser ejecutada por músicos profesionales pero éstos lo hacen de manera *mecánica* por lo cual los conocimientos formales no son suficientes para interpretar esta música:

Georgina: ¿Cuál es la particularidad de la música p'urhé?
Armando: ¡Pues en que se necesita vivir aquí para darle sabor! o sea no quiere decir que porque el abajeño esté escrito ya un músico profesional lo va saber tocar, te la hacen muy mecánicamente, no le ponen el estilo y el sabor.... alguien de fuera no podría interpretarlo como alguien de aquí y ¡más alguien que habla p'urhépecha la siente…! alguien que habla p'urhépecha y tiene composiciones, no son iguales a las que yo tengo, yo he andado con bandas de la sierra y es diferente como que están más llenos y nutridos de todos los adornos porque hay muchas características que tiene un abajeño y uno acá (en Tingambato) uno las transforma un poco... (Entrevista a profesor del CECAM, 27 años de edad, 16 años en la música, toca diferentes instrumentos, compositor y arreglista, 2006).

La música tradicional les vincula afectiva y simbólicamente con imágenes, lugares, sabores, olores y costumbres en cambio un músico que no es p'urhépecha y que se ha formado en un conservatorio, la música p'urhépecha es simplemente un sistema de notas y formas musicales y a partir de ahí se le otorga su valor:

Rocío: Yo sigo peleando con toda la gente que me dice que no somos p'urhépechas, porque es algo que llevas en la sangre, si es cierto perdimos el lenguaje y es algo que pasó hace unas tres generaciones, a lo mejor si yo hubiera estado en ese momento hubiera hecho algo por rescatarlo sin embargo ahora lo estudio y trato de comprender… Por ejemplo, tenemos una zona arqueológica que es p'urhépecha, ¿cómo se puede decir que no somos p'urhépechas en Tingambato? ¡Tú vas a la plaza y te tomas un atole de zarza con tamales de harina en una olla de barro! ¿Cómo puedes decir que eso no es p'urhépecha? ¡Tenemos música p'urhépecha! Hay mucha gente que tenemos los rasgos... son muchas cosas es algo que llevas en la sangre… escuchas una pirekua y aunque no entiendas lo que dice pues ¡no hace falta! ¡Es algo que sientes adentro! A diferencia de alguien del conservatorio que pues ¡no lo siente!... que está desafinado, descuadrado lo que sea, a mi eso no me interesa, ¡ni siquiera lo percibo en un momento que es diferente, con gente que la

> sientes como tu gente! (Entrevista a integrante de la banda ECOR, 24 años de edad, clarinete y piano, 2005).

Las bandas culturales son espacios donde se construye la pertenencia al pueblo p'urhépecha. A través de las bandas, la identidad p'urhépecha, se muestra al otro diferente. Los integrantes de estas bandas se convierten en portadores de identidad y representantes de toda una tradición cultural. Al presentarse en público se comunica lo que es la identidad p'urhépecha. En estas presentaciones se muestra y reivindica la nación p'urhépecha y la diversidad musical y cultural de México:

> Eliseo: Tenemos una riqueza en cuanto a música tradicional se refiere, pero la gente cree que nosotros tocamos música sinaloense…cuando uno interpreta esto, sonecitos, polkas, valses o pasos dobles la gente dice: -¡ah! en Michoacán hay otro tipo de música no solamente el que estamos conociendo- ¡claro la gente siempre nos relaciona con la danza de los viejitos!... (Entrevista a Eliseo Cortés Jiménez, director de la Banda Infantil, 2006).

La música p'urhépecha no es una música uniforme en cuanto a sus estilos de interpretación. A través del estilo se define la diferencia entre regiones de la zona p'urhépecha. El estilo está asociado a las identidades locales y diferentes formas de ser p'urhépecha. Esto nos permite entender que la identidad p'urhépecha no es una sola, no es una identidad uniforme sino polifónica hay diferentes formas de ser p'urhépecha y esto en la música se refleja:

> Georgina: ¿Crees que el estilo musical es diferente en cada lugar del territorio p'urhépecha?
> Eliseo: Es diferente. Salvador Próspero él fue investigador y él nos señalaba claramente las diferencias que hay entre música de la cañada de los 11 pueblos: Carapan, Ichán, Chilchota, la región lacustre donde hay muchas bandas en San Andrés Iróndaro, Ihuatzio, y aquí nosotros, en la región de la sierra. Sobre todo al componer música autóctona como los sones y abajeños, suenan diferentes según la región y eso anteriormente era algo que también nos obligaba a tratar de superarnos: los de aquella región traían sones muy bellos entonces los de esta región tenían que componer algo que sonara también bonito (Entrevista a Eliseo Cortés Jiménez, director de la Banda Infantil, 2006).

La interpretación de la música p'urhépecha y la participación en las bandas de viento, es una forma de crear el vínculo con este pueblo, pues aunque los músicos no provengan de familias p'urhépecha ellos valoran mucho esta música y aprenden a sentirse parte del pueblo p'urhépecha a través de ella como es el caso de Rosalinda Figueroa cuyos abuelos y madre

no eran de Tingambato:

> Georgina: A través de la música p'urhépecha ¿usted se siente parte del pueblo p'urhépecha?
> Rosalinda: Me siento parte y me siento muy orgullosa también por tener la dicha de interpretarla y darla a conocer porque en la actualidad ya casi no se conoce (Entrevista a integrante de la banda del CECAM, saxor alto, 2005).

Así la música p'urhépecha no sólo es aprendida únicamente por gente p'urhépecha. Esto también se puede observar en el CECAM donde llegan jóvenes de otros sitios tanto de Michoacán como de la república mexicana.

Tanto la música tradicional como los procesos que dan lugar a la identificación con lo p'urhépecha requieren de instituciones para crearse y recrearse:

> Georgina: ¿Cómo ves la situación de la música regional p'urhépecha en Tingambato?
> Rocío: Creo que es un problema de educación musical porque hay mucho talento pero hay que ponerle una dirección... yo me siento muy orgullosa de ser p'urhépecha pero a los chicos de Tingambato tu les preguntas si son p'urhépechas y algunos ¡ni saben que lo son! Es educación e información y debe enseñarse lo que es nuestra cultura porque se da por hecho que la gente lo sabe... los músicos no pueden estar tocando música p'urhépecha ¡todo el tiempo! Porque no te van a contratar, la gente te contrata para una boda, más comercial, pero si contaran con esta educación, a lo mejor tocarían cinco cumbias y luego un abajeño y un son p'urhépecha y no perder la dirección de lo qué somos... (Entrevista a integrante de la banda ECOR, 24 años de edad, clarinete y piano, 2005).

Identidad local: *me siento orgullosa de representar a Tingambato*

Tingambato es un pueblo de músicos esa es su identidad local y el viento que sopla en este pueblo está impregnado de su larga tradición musical:

> Georgina: ¿Qué crees que caracteriza a Tingambato?
> Araceli: Pues su gente que es muy cálida, su gastronomía, su música, yo creo que esas tres cosas lo hacen diferente a los demás... por mi casa está una banda estudiando música, mis primos en mi casa están estudiando música, vengo al CECAM y más... y de venida para el CECAM, pues en el camino pues hay más bandas estudiando... (Entrevista a integrante de la BIT, barítono, 2006).

La identidad local, el sentirse de Tingambato, se construye y mantiene también al participar en las bandas de viento:

> Georgina: Cuando se interpreta la música p'urhépecha, ¿usted cree que la gente de Tingambato se siente identificada con ella?
> Napoleón: Yo creo que sí, también la gente que ya no vive aquí se siente orgullosa de su música. Por ejemplo en noviembre que me fui a Querétaro, me encontré con un paisano de aquí y le dio mucho gusto verme y ver que dirigí la banda de Querétaro y mientras tocábamos él gritaba -¡viva Tingambato!-. Si se identifica la gente con su música lo vive y lo siente y ha trascendido (Entrevista a Napoleón Cortés, director de la banda ECOR, 2006).

La identidad local se experimenta también al salir y encontrarse con bandas de otras partes. Generalmente las y los músicos se sienten orgullosos de ser de Tingambato y representarlo en los concursos o eventos culturales pero también tienen el compromiso de tocar lo mejor posible pues con su música y su banda dan a conocer a su pueblo:

> Georgina: Cuando salen a tocar a otras partes ¿cómo te sientes?
> Alejandra: Me siento orgullosa de tocar representando a Tingambato, a veces con las otras bandas las ves y ¡tienen un uniformazo! ¡Muy bonito! Y a nosotros siempre nos ven como muy simples porque siempre vamos con pantalón negro y camisa de *guare* o a veces el rollo completo, pero cuando empezamos a tocar ¡ahí está la gran diferencia! Y ellos tienen apoyos económicos, becas, y nosotros pues no tenemos esos apoyos (Entrevista a integrante de la BIT, edad 20 años, clarinete y saxofón menor, 2006).

> Georgina: ¿Cuándo has ido a Zacán u otros concursos qué sientes al representar a Tingambato?
> Araceli: ¡Se siente maravilloso! Cuando estás en el escenario se sienten nervios, me tiemblan los pies, es algo inexplicable, me palpita el corazón, y tengo tanta alegría que no sé ¡cómo expresarla! Cuando voy a ese concurso hasta ganas de llorar me dan... de la tensión porque ¡toda la gente que va a este evento es conocedora! si le preguntas a la gente te puede decir: -esa banda está desafinada, o ésta si sabe o éstos si cantan bien o éstos no- todos ahí saben y es muy difícil engañarles (Entrevista a integrante de la BIT, edad 22 años, barítono, 2006).

Para los integrantes de las bandas culturales un elemento distintivo de Tingambato es que en las fiestas patronales se interpreta siempre música clásica y tradicional lo cual permite que los niños y jóvenes conozcan estas músicas y en algún momento se interesen por ellas. Se considera que aquí a muchos jóvenes les gusta la música clásica y tradicional porque desde niños la han escuchado en las plazas del pueblo interpretada por las bandas de viento.

Las bandas, tanto culturales como comerciales, se han convertido en un signo de la identidad tingambateña. Las bandas y los músicos forman parte de este lugar, le dan su característica

particular, el pueblo es sus bandas y sus músicos y si ellas llegarán a desaparecer y el pueblo también desaparecería:

> Georgina: ¿Qué sería Tingambato sin sus bandas?
> Saúl: No sería lo mismo, se acabaría y se perdería el pueblo pues siempre ha sido un pueblo de músicos, se acabaría y sería algo muy triste, se perderían las tradiciones, ¡se acabaría el pueblo más bien! No me gustaría imaginarlo así, mejor que sigan los jóvenes y los niños estudiando música… (Entrevista a integrante de la banda Kuimburi, 22 años de edad, saxofón y clarinete, 2006).

Identidad grupal en las bandas: *he tocado en otras bandas pero no me hallo*

En las bandas como en todo grupo social, se construyen pertenencias y vínculos. Las bandas dan la posibilidad de forjar amistades más allá de la familia y la escuela. En los pueblos las bandas de viento, como otras agrupaciones musicales, permiten que las personas se sientan parte de un *nosotros* que a su vez les permite diferenciarse de los *otros* es decir a las otras bandas:

> Georgina: ¿Te gustaría estar en otra banda?
> Alejandra: No, pues tengo amigos en mi banda y con todos me llevo bien, siento que con mi banda puedo hacer lo que yo quiera, si a mí me gustara tocar digamos música comercial también nosotros podemos… lo que me gusta de nosotros es que cuando vamos a concursar con una obertura o algo así todos estamos bien atentos y entre todos nos damos ánimos y salen las cosas bien... (Entrevista a integrante de la BIT, edad 20 años, clarinete y saxofón menor).
>
> Georgina: ¿Qué representa la BIT en tu vida?
> Guadalupe: Mucho, casi todo…. como te lo explico…
> Georgina: Si te alejáramos de la banda ¿qué pasaría?
> Guadalupe: Lloraría, yo creo que me enfermaría… antes de novio o de otra persona yo creo que quiero más a la música, si me das a escoger entre novio y la música yo escogería la música… (Entrevista a integrante de la BIT, 20 años de edad, 9 años tocando, saxor y tuba, 2006).

La diversidad de edades por ejemplo en la Banda Infantil no es un impedimento para la convivencia, pues consideran que es una forma de aprender a interactuar entre *diferentes e iguales*. Generalmente los más grandes suelen apoyar a los más pequeños cuando salen algún lugar a tocar. En la banda se crean lazos de amistad, lealtad y compromiso que hacen que si tocan en otras bandas ya no *se sienta igual* esa experiencia musical y por lo tanto les sea muy difícil cambiarse de banda:

Georgina: ¿Y te dan ganas de salirte de la banda?
Guadalupe: Pues a veces… pero no la dejo porque creo que no me sentiría a gusto dejando la banda, no porque yo sea indispensable ni porque soy el mejor elemento de ahí, sino porque ya me acostumbré a todos, a convivir con ese tipo de gente, no me siento a gusto en otro ambiente… y he tocado en otras bandas pero no me hallo… (Entrevista a integrante de la BIT, 20 años de edad, 9 años tocando, saxor y tuba, 2006).

Identidad del Yo: *esa música soy yo*

La participación en la banda cultural no sólo define la identidad cultural p'urhépecha también define al Yo. El Yo es la entidad donde se trenzan las diferentes identidades grupales, locales y culturales. La música tradicional p'urhépecha configura simbólicamente al Yo y lo hace parte del pueblo p'urhépecha, de Tingambato y de su banda. El Yo, se hace en y para la música, el Yo es un Yo musical:

Georgina: ¿Cuándo oyes esta música p'urhépecha la sientes tuya, te sientes parte de ella?
Laura: ¡Claro! es de mi región no la sé ejecutar, ni la sé solfear todavía, pero es una música que nos distingue no sólo de comunidades de aquí de Michoacán sino de otros estados... es una música muy dada a bailarse es algo que se distingue de los demás estados... me hace sentir parte de los p'urhépechas... Me hace sentir orgullosa de mi tierra de donde yo vengo... (Entrevista a estudiante del CECAM, 20 años de edad, piano y trompeta, 2006).

La música p'urhépecha y la banda forman parte de la vida del Yo y por ello esa música es altamente valorada, si esa música se acabara, ese Yo musical también dejaría de existir. En el mundo de la música, en las escuelas y conservatorios, las músicas ocupan diferentes posiciones y algunas son más valoradas, social y económicamente, que otras. Sin embargo la música tradicional p'urhépecha es la música propia de un pueblo indígena, está fuertemente vinculada a momentos, personas y costumbres. Por lo tanto forma parte de la biografía del Yo y las personas se definen a sí mismas a partir de esa música:

Georgina: ¿Qué tipo de música te gusta más?
Rocío: La purépecha me gusta mucho y la clásica pero cada una es diferente... yo creo que depende de… por ejemplo le preguntas a un alumno del conservatorio que no venga de los pueblos de aquí (p'urhépechas) pues te va decir que la música p'urhépecha suena desafinada descuadrada, que no están coordinados los integrantes nunca, los clarinetes están más bajos que las trompetas, que el director siempre va adelantado, te van a decir esas cosas, y puede ser cierto ¿no? (risas) pero yo no puedo dejar de sentir ese gusto

porque soy yo... soy yo esa música, soy yo... y pues yo disfruto mucho con la música porque está relacionada con toda mi vida…porque he crecido escuchando esa música y desde que he estado en la banda he tenido la oportunidad de visitar muchos pueblos y ¡me encanta! Y para mi tocar aquí en el foro del Conser (conservatorio de las Rosas) es lo mismo que ¡tocar en una plaza de Comachuén! Ahí, en el aire, en la noche, y es más disfruto más aquello… si me preguntas ¿por qué? Porque me encanta el abajeño porque lo puedo tocar y bailar o puedo disfrutar de un vestuario y que lo acompaña de ¡un té de nuriten! de ¡un atole, unas corundas! Y es como más completo pues es tu vida... Yo creo que por eso a mí me gusta y no lo cambiaría por nada y cuando alguien me pregunta que si vengo de un pueblo de allá le digo: -que sí- y con mucho orgullo.- ¿Qué soy *bandera*?- pues si soy *bandera* porque toqué en la banda y ¡voy a seguir tocando! Y algún día quiero tener una banda… (Entrevista a integrante de la banda ECOR, 24 años de edad, clarinete y piano, 2005).

La persona *es* a través de la música y de la banda y ambas le da dirección y sentido a la vida individual. La música es fuente de significados para el yo y el nosotros.

Cambios socioculturales y económicos de las bandas de viento en Tingambato

Los músicos están llenos de anécdotas por sus salidas del pueblo y sus encuentros con otras bandas y lugares. Los músicos más viejos cuentan que en la época de la banda *Melchor Ocampo* y la *Flor de Chirimoyo*, las condiciones de vida eran distintas a las actuales ya que solían caminar durante días para llegar a su destino de trabajo y así alegrar las fiestas de los pueblos con su música.

Don Aurelio nos cuenta cómo era la vida de los músicos de las bandas en sus tiempos a mediados del siglo pasado. En esa época los músicos tenían que cargar sus instrumentos y caminar durante horas para llegar al pueblo donde habían sido contratados. Don Aurelio, al narrar estas anécdotas, muestra una gran emoción y pasión por estas historias. Emociones que difícilmente son posibles de reproducir en este texto pero que podemos imaginarnos a partir de lo que a continuación Don Aurelio nos cuenta:

Aurelio: Nos íbamos a tocar a los pueblos ¡caminando con las cosas cargadas! Llevábamos tortillas porque a veces tardábamos hasta un día para llegar en un pueblo y hasta otro día salir al pueblo donde íbamos a tocar y así anduvimos mucho tiempo que a veces ya no queríamos ir porque era muy difícil andar a pié. Fíjese llegamos a tocar a Coalcomán tardábamos como tres días para llegar porque eran puras brechitas y luego ahí nos quedábamos… otro día fuimos a tocar a Tumbiscatío un 12 de diciembre y nos fuimos y un camión de carga nos llevó, iba lleno de refrescos y pues nos dejó en un pueblo

> y ahí nos quedamos y ahí tocamos ese día y harta gente que se juntó de los ranchos, tocamos en la noche pero de a gratis, nos hacían tocar porque nos daban permiso de quedarnos ahí y nos hacían tocar y bajaban los rancheros y en ese tiempo los rancheros acostumbraban traer unos cinturones que les decían víboras y ahí traían el dinero, y en aquel tiempo se usaba pues la plata, y decían, llegaban a caballo, y decían: -¡tóqueme! ¡tóqueme!- y le abrían el hocico a la víbora y vomitaba puro dinero de plata y no, pues ¡ganábamos pues bien!, nos pagaban bien… tanto que ya ni queríamos ir a tocar al otro pueblo y seguíamos así tocando en cada pueblo hasta que llegábamos a un lugar donde hallábamos un carro donde nos podían transportar de ahí para acá…. Pero sufrimos mucho nosotros, ¡mucho sufrimos en aquel tiempo! (Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la Flor de Chirimoyo, 2006).

Las bandas eran mucho más grandes de lo que ahora son y viajaban en camiones de redilas o muchas veces se iban caminando hasta su destino cargando sus instrumentos:

> Napoleón: Las bandas de antes eran más grandes en la Flor de Chirimoyo habíamos hasta 34 elementos. Viajábamos en camiones de redilas… y con la otra banda anterior a la Flor me tocó viajar a pié. Nos íbamos a las 6 de la mañana y llegábamos a Apatzingán en la tarde. Ahí dormíamos para iniciar el viaje y empezar hasta otro día a tocar…era difícil (Entrevista a Napoleón Cortés, director de la banda ECOR, 2006).

El contrato exigía que asistieran todos los integrantes a tocar a la fiesta y si faltaba uno de los músicos los reclamos por los contratantes no se hacían esperar pues de ello dependía que la banda sonara bien. Las bandas se conformaban principalmente por campesinos. Combinaban su duro trabajo en el campo con su arduo estudio musical; sobre todo porque querían ser los mejores músicos de la región. Estos campesinos amaban la música y la vivían como una actividad artística y comunitaria más que como un trabajo o actividad económica.

> Aurelio: Además de tocar en la banda éramos campesinos, todos los que andábamos en la banda en ese tiempo éramos campesinos. Nosotros para ir a estudiar íbamos de las 8 de la noche en adelante. Cuando había compromisos fuertes hasta como a las doce o una de la mañana estábamos estudiando después de venir cansados del cerro y al otro día levantarse temprano para ir a trabajar al campo… no! ¡Cómo nos la pasábamos los músicos en aquella época! ¡pero nos gustaba! porque sentíamos la música no como negocio lo sentíamos ¡como arte! ¡como algo de nosotros! La música la siento como que es parte mía…
>
> Georgina: ¿Cuántos había en la banda?
> Aurelio: Hacíamos los contratos por 18 a 22 elementos esos éramos a veces íbamos más… entonces eran muy fijados y luego luego se ponían a contar a los músicos si faltaba uno ¡uy! Luego luego respingaban y si había uno o dos demás se ponían contentos y luego pues si no estaban todos, decían:-el

> contrato fue por tantos y falta uno-, le decíamos:- si ahorita llega- pues como le decía íbamos a pie y no todos llegábamos juntos. En ese tiempo todo era a pie (Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la Flor de Chirimoyo, 2006).

Uno se puede preguntar qué era lo que hacía que las bandas, se mantuvieran y persistieran a pesar de las duras condiciones de vida y de trabajo. Muchas pueden ser las respuestas: dinero, costumbre, tradición, amor por la música, etcétera. Una de las respuestas que más escuché era el gusto por las competencias musicales que se libraban en cada plaza y portal de cada pueblo. Este gusto por los enfrentamientos musicales, que bien describió Arturo Chamorro en su libro *Sones de la Guerra* (1994), era un motor para ir a tocar, para estudiar *la buena música* y para poner en alto el nombre del pueblo al que se pertenecía. Nuevamente es la voz de don Aurelio la que nos transporta a esos momentos tan apasionantes:

> Georgina: ¿Por qué le gustaba más la banda que otros grupos musicales?
> Aurelio: Pues… como le dijera… pues ¡porque había las grandes competencias! cuando uno iba a los pueblos y se acostumbra por acá que hay que llevar buenas bandas y se amanecía uno tocando pura música clásica y la gente ahí gritando: -¡Viva la música fulana!- y echando pura maldición y ¡a mi me gustaba eso!… me gustaba que cuando la gente aplaudía cuando tocaba una obertura grande y la gente ¡hasta los sombreros aventaba pa'arriba en aquel tiempo! ¡No había ni luz pues! Con puras velitas poníamos el atril y con eso leíamos las notas y la gente aventaba el sombrero pa'arriba cuando se tocaba bien y a mí ¡todo eso me atraía! Yo cuando podía me iba a seguirlos cuando iban cerquitas, me iba a oírlos cuando daban las serenatas porque entonces se tocaba pura música buena: oberturas en las serenatas para la competencia y en el día en un portal se tocaban puros pasos dobles o marchas de las más difíciles que uno traía esas se ponían a tocar una banda frente a otra banda y lo mismo con los abajeños ¡pues todo eso! Y cuando iba uno a la competencia el maestro nos afinaba bien cuando íbamos a cenar y nos plantábamos en un portal hasta que amanecía… (Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la Flor de Chirimoyo, 2006).

Las bandas, a lo largo de su andar, consolidan *batallas* y competencias con otras bandas. Cuando hablamos de *batallas* no quiere decir que había violencia y golpes, sino más bien enfrentamientos musicales, donde las piezas musicales interpretadas y las habilidades que cada músico tenía para ejecutar bien su instrumento eran las mejores armas en este combate. Los enfrentamientos de las bandas son momentos donde se juega el honor, la valentía, la fuerza, y se consolida la identidad local propia de cada banda frente a las otras, pues cada

una quiere representar lo mejor posible a su pueblo y ser contratada para otras fiestas. Por su parte, el público, ese gran espectador participante sin cuya existencia las bandas no tendrían sentido, es quien *le echaba más leña el fuego* con sus gritos y ovaciones. En aquellos tiempos era el público y el jefe de Tenencia quienes exigían que se interpretara sólo música clásica o tradicional p'urhépecha:

> Aurelio: Nosotros traíamos pleito casado con una banda de Ichán donde nos encontráramos, y aunque el contrato no fuera así, ¡ahí nos amanecíamos! Tocando pura obertura, ya era un pleito con esa banda, no nos peleábamos ¡no! Pero nadie quería correr, si tocaban una obertura buena y la gente aplaudía y nosotros tocábamos una mejor… y nadie quería correr… una vez en Nahuatzen con esa misma banda, eran como las diez de la mañana y la competencia todavía seguía hasta que llegó la policía y que agarra las tamboras y las sacaron ¡solo así nos fuimos! la gente nos gritaba: ¡viva Tingambato! y ¡así se toca en Tingambato! todo eso lo hacían para que se fuera uno contrapunteando con los instrumentos… ¡uno no sentía frío porque había mucha gente! Con sus ponches! Antes a la gente le gustaba mucho la música clásica y por eso se quedaba hasta que amanecía… las familias llevaban sus petatitos para sentarse ahí y sus ponches… cuando íbamos a tocar para este lado de los Once pueblos (señala con su mano), a un pueblo que se llama Pamatácuaro ahí era amanecida segurita… llegábamos al portal y el jefe de Tenencia mandaba un papelito a las bandas: -¡aquí se va a tocar pura música clásica!- por eso uno tenía que tocar pura música clásica y luego la misma gente lo hacía a uno que nos estuviéramos contrapunteando con la misma música, ¡no a faltarse uno pues! sino con los instrumentos para ver ¡cual puede más! ¡Todo ha cambiado bastante! y a mí me da tristeza… ¡todo ha cambiado! luego los músicos viejos nos ponemos a comentar todo esto y pensamos que lo de hoy no se compara como cuando nosotros andábamos en aquel tiempo. Todo es fácil todos traen sus autobuses y terminan y luego luego se van… (Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la Flor de Chirimoyo, 2006).

Sin embargo como dice don Aurelio, *¡todo esto ha cambiado!* ¿hacia dónde y en qué sentido? Específicamente los cambios en las bandas pueden observarse en distintos ámbitos: número de integrantes, instrumentos, ocupación y oficios de los integrantes, formas de convivir en las bandas, los repertorios musicales, el valor que se le da a la banda y a la música tradicional, la relación con el pueblo, etcétera. Los músicos de las bandas en Tingambato, ya no son los campesinos que había antes, ahora son jóvenes, algunos estudiantes con otras habilidades musicales. El individualismo ha ido moldeando las relaciones sociales al interior de las bandas y la competencia y la rivalidad existe entre los

propios miembros de las bandas:

> Napoleón: Después con la ECOR se trabajó con jóvenes que no eran campesinos, y se vio mayor habilidad para tocar se participó en otros eventos como festivales internacionales, ensambles, se trajeron maestros más preparados para ellos. Ellos también empezaron a irse y formaron sus bandas, de esta banda surgieron los directores de las bandas actuales como Armando, el maestro de la Cupido, etc. los de la Flor de Chirimoyo son los fundadores de la banda ECOR. Los músicos de ahora son más hábiles tocan cosas más difíciles e inclusive cosas que mi papá no pudo poner con su banda pero ya no existe en ellos ese compromiso con la música tan grande como existía antes, de compañerismo y amistad, se llevan bien entre ellos pero se acaba la tocada y se separan. Antes existía el compromiso hasta familiar, de toda la familia (Entrevista a Napoleón Cortés, director de la banda ECOR, 2006).

La forma de vida comunitaria que prevalecía hasta hace no muchos años en Tingambato permitía que se realizaran actividades de participación comunitaria que generalmente no estaban mediadas por el dinero. Esta reciprocidad comunitaria propia de una cultura ancestral indígena se ha ido desdibujando. Muchas veces los músicos tocaban por el gusto de tocar y por que existía el compromiso con la comunidad a través de la música. El tipo de vínculo que se establecía entre los miembros de las bandas era sumamente estrecho y afectivo, vínculos sociales que respondían a las formas comunitarias y tradicionales:

> Napoleón: En ese tiempo el maestro Eliseo tenía unos terrenos donde cosechaba y todos los señores para no perder el estudio decían: -¡nosotros vamos!-. Iban el domingo y le cultivaban la tierra para que él tuviera tiempo de escribirles y componerles. Había mucha unión y trabajo conjunto, había mucha tradición en los pueblos, se participaba mucho en lo social…estos grupos tenían la característica de que eran muy unidos. Lo hacían no por la cuestión económica sino *por tocar* por ejemplo con esta banda todas las obras de beneficio como la plaza de toros me acuerdo que decían: -Vamos a tocar y todos sacábamos los instrumentos-. Nadie pensaba en lo que nos iban a pagar. O bien que iban hacer una capilla a echar el colado y tocábamos, en los jaripeos tocábamos gratis, el día de muertos nos íbamos al panteón y poníamos un ayate enfrente y la gente pasaba dejaba su fruta. Todo era por colaboración. Las bandas se componían por campesinos, gente trabajadora (Entrevista a Napoleón Cortés, director de la banda ECOR, 2006).
>
> Georgina: ¿Cómo era antes la vida en las bandas?
> Aurelio: Pues amigos… éramos como una familia, en aquel tiempo, porque nosotros nos sentíamos unidos con los jóvenes y los grandes… nosotros tocábamos, hará unos 60 años, tocábamos porque nos invitaba el síndico, ¡nosotros con gusto! A las faenas íbamos a tocar cuando se hizo una red de agua para traer al pueblo íbamos a tocar al cerro por allá, para que la gente se animara y luego en la noche dábamos una serenata, y el síndico iba a buscar por ahí centavitos para darnos una propina… no los hacíamos nosotros por

> negocio, nos gustaba tocar, queríamos tocar y ahora no tocan de balde y les pagan bien… si no, ¡no van! (Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la Flor de Chirimoyo, 2006).

La vida en Tingambato ha cambiado: la tierra se ha privatizado, la lengua p'urhépecha se ha dejado de hablar, la carretera ha transformado al pueblo, la clase campesina es cada vez más reducida, el monocultivo del aguacate y los pesticidas va acabando con el bosque y el agua. Así las bandas también van cambiando:

> Napoleón: Cuando se vino el cambio del art. 27 en la cual los comuneros ya podían vender sus tierras pues se les dio su título de propiedad. Los campesinos no estaban preparados para esto y ellos lo vieron fácil y vendieron su tierra y se compraron un carrito que, por decir algo, al día siguiente lo chocan…. y pasa lo mismo de antes, quedaron los campesinos como peones en sus propias tierras. Esto vino a traer mucha gente de fuera para cultivar el aguacate, y se perdió la unión social, la solidaridad… los mismos maestros en la escuela ponemos música que les hace daño a los muchachos sin embargo así los dejamos crecer, estamos mal formando los cimientos y nos quejamos de que –existe esto o aquello- pero nosotros mismos lo estamos propiciando. Son pocos los que realmente entienden y quieren saber más de la cultura, el arte, la poesía, la música… (Entrevista a Napoleón Cortés, director de la banda ECOR, 2006).

Uno de los grandes cambios que más han afectado a los músicos más viejos es la discriminación que sufren constantemente por parte de los músicos jóvenes en las propias bandas; bandas que inclusive ellos mismos fundaron y músicos jóvenes a los que ellos mismos formaron como músicos, tal es el caso de don Aurelio:

> Aurelio: Cuando yo ingresé a los grupos porque me iba muy bien, pues deje el trabajo del campo, ya lo mandaba hacer ese trabajo, pero me alcanzaba para sostener mis tres hijos en Morelia, la renta y su alimentación, había que darles para el pasaje…ahorita ya me dedico a trabajar mis tierras y siembro… tengo mis matitas de aguacate… porque ahorita ya no quieren a los músicos viejos… antes no había esa discriminación, pues cuando yo estaba en la banda había unos señores más viejos que yo, pero nosotros los consentíamos, los traíamos ahí, y ellos se sentían a gusto y ahorita ya no, hay mucha discriminación, si hay un viejo lo quitan luego luego… yo en lo personal siento triste porque digo bueno si nosotros… porque los músicos nuevos nuevos no crea que luego luego tocan… siempre trae una guía de gente ya, gente que ya ha sido músico… esos van guiando a los principiantes y ellos se van formando porque uno los va guiando pero ya cuando ellos se sienten que ya pueden lo van haciendo a un lado a uno… (Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la Flor de Chirimoyo, 2006).

Esta exclusión se vive en distintos momentos de la vida cotidiana de la banda. Los jóvenes se avergüenzan de estar con los viejos y los viejos muchas veces ya no se sienten a gusto con las formas, vestuarios y escenarios donde actualmente se presentan las bandas:

> Georgina: ¿A partir de cuándo se dio esto?
> Aurelio: Bueno, de eso de la discriminación, nos pasó a nosotros pues porque nosotros fuimos los iniciadores de la banda *Flor de Chirimoyo*, nosotros los viejos, fuimos puros viejos y fueron entrando jóvenes, los jóvenes fueron invitando a otros ya cuando ellos se sintieron que podían, empezaron hacernos a un lado… nosotros lo notábamos porque cuando íbamos a los trabajos ellos se cortaban de uno, iba uno a los alimentos y ellos se hacían a un lado, como que lo discriminaban a uno… se avergonzaban… lo mismo cuando lo llevaban a uno a dormir, se apartaban inmediatamente y empezamos a notar la diferencia, y ni ellos se sentían a gusto con uno ni uno con ellos… empezamos a irnos haciendo a un lado y ellos nos dijeron: -¿saben qué? Ya nosotros queremos hacer una banda de puros jóvenes y empezaron a sacar a la gente grande y yo me salí… pero les dije: -me van a dar la parte de los instrumentos que nosotros traemos- y si, si me dieron mi parte y me salí… (Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la *Flor de Chirimoyo*, 2006).

La discriminación que describe don Aurelio no es exclusiva del pueblo de Tingambato, al contrario es algo que se está dando en toda la meseta y otras regiones p'urhépecha. A pesar de la discriminación vivida, los músicos más viejos buscan y crean nuevas formas de seguir en el mundo de la música porque ésta ya forma parte de su vida, de su historia, de sus sueños y el viento de la música es más fuerte y los empuja a seguir tocando:

> Aurelio: Yo no pienso abandonar la música, porque tengo un hijo que toca tenor y tres nietos que: uno toca trombón, otro clarinete y otro trompeta y pienso con mis hijos y mis nietos hacerme un grupito aquí ¡para sentirme útil pues!… ¡porque a mí me gusta la música de corazón! Yo enseñé a mi hijo en la casa, toca tenor, clarinete y saxofón. ¡Yo sueño andar por los caminos donde anduve! ¡y sueño andar con los compañeros porque ahí me sentía a gusto!… (Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la Flor de Chirimoyo, 2006).

Otro de los cambios que atraviesan las actuales bandas es el cambio del repertorio musical, pues actualmente la mayoría de las bandas en Tingambato se dedican a interpretar principalmente la música popular comercial y ha perdido espacio sonoro la música regional p'urhépecha:

> Georgina: Era muy cansado tocar toda la noche ¿no?
> Aurelio: Sí, muy muy cansado, y pura música clásica, música buena se

> tocaba y ahorita ya todo eso ha cambiado. A mi *me da tristeza* ver que la juventud ya no le gusta la música buena ya ellos se concretan a tocar una canción y luego está otra banda y al ratito vuelve a tocar aquella canción y nomás ¡se están repitiendo! usted está oyendo la misma música toda la fiesta porque nomás se están repitiendo. Antes había que tocar pura música buena… (Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la Flor de Chirimoyo, 2006).

Otro factor que afecta esta música regional es que al ser menos miembros en las bandas, hay menos instrumentos de los requeridos para poder interpretarla de la mejor manera, ya que para tocar bien la música regional se necesita que la banda tenga el instrumental completo. Las bandas actualmente se reducen a tres clarinetes, tres trombones, tuba y armonía. La música regional, los abajeños, los sones, requieren el contracanto como el barítono y el tenor.

El gusto por la música regional entre la población también ha cambiado, los grandes medios de comunicación difunden masivamente cierto tipo de música de banda y deja en gran desventaja a la música regional. Los medios de comunicación son importantes medios para la construcción de los gustos por lo tanto la mayoría de las bandas en Tingambato dedican la mayor parte de su repertorio a la música comercial y popular porque a los mismos músicos les gusta más pero también porque el público exige este tipo de música en sus fiestas.

La educación musical en Tingambato

La educación musical en Tingambato combina tanto las formas institucionales con las formas tradicionales, es decir aquella educación donde el director de la banda quien enseña a sus alumnos a solfear y tocar el instrumento. Las bandas culturales son espacios donde se enseña el solfeo, se aprende que el sentimiento es lo primordial para interpretar una melodía. El director es quien generalmente decide qué instrumentos ha de tocar cada integrante.

En la Banda Infantil por ejemplo, por las tardes y en la casa de su director el doctor Eliseo Cortés, los niños, niñas y jóvenes músicos se enseñan entre ellos. Para mí fue sorprendente ver cómo los niños estudiaban la música sin la presencia del director o algún adulto que los coordinara. Su estudio lo realizaban en orden y con gran compromiso siempre combinando el buen humor.

Esto me llevó a entender que la dinámica de estudio que se sigue en la banda para aprender el solfeo es de cooperación. Los jóvenes que tienen más tiempo y experiencia en la banda

enseñan a los nuevos integrantes:

> Rocío: En la Academia se transmiten los conocimientos de estudiante a estudiante: a mí me enseñó un muchacho que ya tocaba y luego yo enseñé a otro y así... un muchacho me enseñó la escala natural y luego la cromática escalas sencillitas (Entrevista a integrante de la banda ECOR, 24 años de edad, clarinete y piano, 2005).
>
> Alejandra: Bueno pues nosotras empezamos con el solfeo y depende de las ganas que le echen si una observa que en poco tiempo avanzó o que puede aprender más entonces ya le ponemos instrumento y les vamos dando ejercicios y poco a poco les enseñamos lo que uno ya sabe o lo que uno aprendió por experiencia o que les hace bien o mal... (Entrevista a integrante de la banda BIT, 18 años de edad, 2006).

Muchos niños y niñas que quieren tocar un instrumento, llegan a las bandas con la idea y la imagen que proyectan los grandes medios de comunicación, sobre lo que es *ser músico*. Sin embargo una vez dentro de las bandas culturales se dan cuenta de que la formación musical es algo más que tocar un instrumento y que hay que dedicar muchas horas para su ejecución por lo que algunos dejan el estudio:

> Eliseo: En un inicio ellos vienen con la intención de primeramente tocar un instrumento para luego poderse integrar a un grupo como los que pasan en la tele. Como son muy pequeñitos vienen con la idea de ser estrellas de Sinaloa pero en el proceso de estar trabajando con los demás muchachos y ven el tipo de trabajo que nosotros desempeñamos pues aquí con nosotros ellos ven danza, las veces que vienen los danzantes, nosotros tocamos la música de las danzas tradicionales y pues ellos tienen otro concepto de su trabajo. Hay muchos que en cuanto aprenden a tocar ¡se van! pero hay otros que se quedan… son los que se convencen de que la música no es solamente ser estrella de la tele (Entrevista a Eliseo Cortés Jiménez, director de la Banda Infantil, 2006).

El 26 de enero del año 2000 el diario *La Voz de Michoacán* anunciaba la apertura de una escuela de música en Tingambato. En esta nota se anunciaba además que aún estaban conformando los planes de estudio y que se estaban realizando los trámites para el registro en la Secretaría de Educación Pública.

El Centro de capacitación musical “Eliseo Cortés” (CECAM) fue creado para reforzar la educación musical en Tingambato y para que los estudios musicales tuvieran el reconocimiento del Estado a través de la Secretaría de Educación Pública. Esta escuela se estableció por iniciativa del maestro Eliseo Cortés Hernández aunque la idea de la escuela

era ya una necesidad y proyecto colectivo:

> Eliseo: Para la creación de la escuela fuimos a México y vimos una banda como de unos 40 elementos sólo niños y jóvenes y mi papá se enamoró de este grupo y dijo: -que bueno que pudiéramos hacer en Tingambato una banda así con niños y jóvenes- pasó mucho tiempo más de 5 o 6 años y él volvió a tener contacto con el coordinador de bandas de música de CONACULTA… fuimos a Valle Chalco, mi papá tenía dos bandas aquí: la ECOR y la BIT las fusionó y fuimos hacer nuestra presentación allá. Escuchamos una conferencia del maestro y mi papá lo invitó a que viniera a Tingambato él le explicaba que nosotros trabajábamos con métodos tradicionales, no conocíamos ni teníamos los afinadores electrónicos, no teníamos instrumentos propios de una banda sinfónica y muchas situaciones técnicas pero la idea era tener una gran banda. Al coordinador le pareció muy bien y dijo:-lo más importante son ganas de trabajar- y de CONACULTA se trajo al maestro Mc.Gregor para hacer un estudio de factibilidad en Tingambato y vieron que estaba bien iniciar con la escuela de música aquí en Tingambato y el presidente municipal de ese entonces lo vio con buenos ojos y se arrancó el trabajo de la escuela (Entrevista a Eliseo Cortés Jiménez, director de la Banda Infantil, 2006).

Esta escuela se pensó como respuesta a las problemáticas que tenían (y tienen) los músicos para poder estudiar música y fortalecer sus conocimientos. Con esta escuela los músicos de la región podrían tener acceso a los conocimientos musicales sin tener que viajar largas distancias hasta las grandes ciudades, invertir mucho tiempo y dinero lo que dejaría a muchos fuera de la educación musical. La escuela se consideró como un proyecto colectivo para dar continuidad a su gran tradición musical:

> Eliseo: No era una idea sólo de mi papá también el maestro Próspero también lo comentó, otros maestros músicos tradicionales de aquí, algunos expresidentes municipales que también fueron músicos también lo proponían, incluso en la iglesia hubo muchos organistas, un coro femenil todas leían música, tocaban violines, instrumentos de cuerda entonces si hay una gran tradición musical (Entrevista a Eliseo Cortés Jiménez, director de la Banda Infantil, 2006).

Sin embargo para mucha gente es más importante que los jóvenes simplemente sepan tocar el instrumento y poder rápidamente participar en una banda y tener ingresos económicos. Debido a esto muchos padres no llevan a sus hijos a clases formales de música:

> Eliseo: Desde un principio se pensó que los muchachos de las bandas que tenemos se pudieran canalizar a la escuela de música sólo que los padres de familia y los jóvenes no quieren una educación formal, una formación más completa en cuanto lo musical, que lleve más tiempo, sino queremos

> rápidamente pulsar el instrumento y salir en televisión, grabar discos y ser muy famosos. No se le da el valor adecuado a la formación. (Entrevista a Eliseo Cortés Jiménez, director de la Banda Infantil, 2006).

El CECAM se creó con la finalidad de preparar profesionalmente a los jóvenes de la región para apoyar el trabajo que ya hacen los propios directores de las bandas. Sin embargo el plan de estudios del CECAM tampoco incluye ampliamente la historia y musicología de los pueblos indígenas y en particular del pueblo p'urhépecha. Este plan de estudios tomó como modelo los planes de estudio de escuelas y conservatorios de música de las ciudades:

> Georgina: ¿Por qué se habrá seguido este modelo normalizado?
> Arturo: Bueno, porque fue hecho por músicos que hemos estado en conservatorios y al operar el programa pues nos damos cuenta de que fallamos en poner este tipo de materias. Ahora replanteamos y revalorar la música tradicional pero que también conviva con otras músicas o sea que el músico se de cuenta de que también hay otras músicas e incluso si algunos alumnos salieran pues que sepan de qué se está hablando el lenguaje universal de la música. Nuestra punta de lanza sería la música tradicional (Entrevista a Arturo Puc, músico y profesor del CECAM, 2006).

Los estudiantes también se preguntan por qué no hay materias en el plan de estudios dedicadas a la historia, instrumentos y musicología p'urhépecha lo cual les permitiría conocer más, no sólo sobre música p'urhépecha, sino también sobre su propio pueblo:

> Laura: Yo creo que a veces nos la pasamos estudiando que el método de piano de J. S. Bach, que de Beethoven, que Paganini y preguntas: -¿éstos quiénes fueron?- pues un virtuoso, un pianista, violinista y quizás, si nos sirva pero de aquí de la región ¿qué nos dicen? Cuando pregunto: ¿quién inició la música en esta región? No me están diciendo quien, están hablando de otras culturas, -no pues esto se vino acá con la Conquista- y yo digo bueno antes de la Conquista había ya música en México, en nuestras regiones indígenas en todo el país había música ¡ya! No tuvieron que venir los españoles a imponernos un tipo de música, tocaríamos lo mismo que ellos... (Entrevista a estudiante del CECAM, 20 años, piano y trompeta, 2006).

Algunos jóvenes p'urhépecha que asisten al CECAM tienen un gran interés por aprender sobre *su música* en aspectos como historia, biografías de sus músicos, estructuras musicales, etcétera, pues consideran que son sus raíces y que son quiénes deben *rescatar* esta música. Estudiar música entonces no sólo es una cuestión de formación personal profesional sino estudiar música es una *experiencia de identidad cultural* y al mismo tiempo una *experiencia de resistencia* cultural y de defensa de la propia tradición musical p'urhépecha y

de la lengua:

> Laura: Me interesa la música regional porque son mis raíces y es la que tengo que seguir entonces es la que le tomo más importancia para estudiarla, ver cómo está conformada, cómo es que está elaborada, quién la hace, cómo fueron los conocimientos anteriores, quién fue el primer maestro, quiénes iniciaron, de dónde viene todo esto ... es lo que me interesa de investigar...
> Georgina: ¿Eres de las pocas personas de Pichátaro que estudia música?
> Laura: Si pues ¿y por qué? Porque me interesa que se rescate la música que nos dejaron nuestros antepasados y es algo que tenemos que rescatar que no dejemos que se vaya olvidando... estoy orgullosa porque yo digo: mi objetivo es rescatar la música regional en esta comunidad y pienso si se rescata la música puede que se rescate la lengua... se habla ya muy poco por las personas mayores de 60 años, las de 40 años lo entienden pero ya no lo hablan... yo ni lo entiendo ni lo hablo ya... (Entrevista a estudiante del CECAM, 20 años, piano y trompeta, 2006).

Se considera que la defensa y lucha por la música tradicional p'urhépecha no es labor de una sola persona ni cuestión sólo de estudiarla se requiere la construcción de un sujeto colectivo, de grupos de personas que se comprometan a favor de esta música:

> Laura: Una sola no puede hacer nada tienen que unificarse muchas personas y grupos de las comunidades para defender su música para que no se pierda pero lamentablemente no encontramos personas de éstas encontramos personas que dicen: -si hay que rescatarla- pero ¿qué hacen? ¡Nada! Pues creo que esto no consta de una persona… quizás organizar eventos donde se presente este tipo de música, darla a conocer... (Entrevista a estudiante del CECAM, 20 años, piano y trompeta, 2006).

El CECAM cumple un rol muy importante para muchos jóvenes que no pueden o quieren salir a las grandes ciudades para estudiar música.También muchos jóvenes encuentran en el CECAM un espacio para poder formarse profesionalmente para después poder obtener ingresos a través de la música:

> Beatriz: Yo le decía a mi papá: -a mi me gustaría estudiar una carrera en música-. En ese tiempo mi hermano estaba estudiando en la Escuela de Música Popular en México. Mi papá me dijo: -¿quieres irte con él?- y pues por temor a la ciudad no quise irme hasta por allá. Por ese tiempo yo estaba en la prepa y estaba en la banda de mujeres en San Ángel y me llamaba ya la atención la música, quería trabajar como docente enseñando música. Mi papá me dijo que si yo quería que buscara donde estudiar. Una integrante de la banda infantil me dijo que se iba abrir esta escuela del CECAM y llegué aquí y me integré a la escuela de música (Entrevista a integrante de la banda del CECAM, clarinete y piano, 26 años de edad, 5 años en la banda, 2006).
>
> Georgina: ¿En el futuro que quieres hacer?

Laura: Me gustaría trabajar en un Jardín de niños y concientizar que esta es la música que nosotros debemos... no tanto estar siempre escuchando esta música porque no es posible... pero sí guardarle cierto respeto y estar orgullosa de esta música (Entrevista a estudiante del CECAM, 20 años, piano y trompeta, 2006).

Como es bien sabido las escuelas e instituciones gubernamentales o privada donde se enseña música generalmente no incluyen en sus planes de estudio las músicas tradicionales de los pueblos indígenas. Estas músicas no son relevantes para su estudio sino más bien ocupan un lugar periférico lo que refuerza las jerarquías establecidas en el mundo de la música y que de alguna forma se reproduce la discriminación hacia de los pueblos indígenas. Un músico p'urhépecha, sea hombre o mujer que consigue asistir a una institución como el Conservatorio de las Rosas en Morelia puede aprender sobre la música europea pero no sobre su propia música:

Georgina: ¿En el conservatorio se enseña música tradicional purépecha?
Arturo: Realmente en nuestros conservatorios hay un divorcio, hay una discriminación hacia el músico popular. Si tocas música tradicional o popular eres discriminado, se les dice "charaperos" yo me he dado cuenta de que a veces es más cuestión de pose, porque cuando estudiamos la música de otros continentes no la sentimos… Estamos en una etapa donde tenemos que aprender a convivir con diferentes formas de pensar pero también de nuestra música y nuestro arte. Estamos fallando en nuestros conservatorios, Manuel M. Ponce se nutre de raíces mexicanas populares… tenemos ejemplos de orquestas sinfónicas tocando música popular, conciertos de rock, o sea hay una apertura, y en los conservatorios también tiene que darse esta apertura (Entrevista a Arturo Puc, músico y profesor del CECAM, 2006).

Los estudiantes p'urhépecha que asisten a conservatorios de música saben que tienen ventajas sobre los otros estudiantes pues pueden combinar sus conocimientos tanto como vernáculos y aprovechar lo mejor de estas dos culturas musicales:

Georgina: ¿No crees que tienes una ventaja como p'urhépecha respecto a tus compañeros del Conservatorio?
Rocío: ¡Claro! tenemos una ventaja porque vemos los dos mundos, muy distintos, a lo mejor no tenemos los recursos económicos suficientes pero tenemos una riqueza cultural ¡bien grande!
Georgina: ¿Esta diversidad musical se estudia en el conser?
Rocío: No, está más enfocada a la música universal...
Georgina: Es decir europea…
Rocío: Si, universal es la europea (risas).
Georgina: ¿No crees que los jóvenes que estudian en el conser se quedan con una visión parcial de la música de México?

> Rocío: ¡claro! Porque no se trata esto en el conservatorio, no le dan el valor que se merece... precisamente un compañero hizo un ensayo sobre la música p'urhépecha para su clase y como que al profesor no le interesó mucho, quizás el maestro hubiera preferido más sobre Bach o Mozart...
> Georgina: ¿Consideras que hay falta de interés en las escuelas de música por la música tradicional p'urhépecha?
> Rocío: No sólo para la música p'urhépecha, la música terracalentana, ¡uf! ¡La diversidad de músicas que hay aquí en Michoacán!
> Georgina: ¿Qué se puede hacer para que se valoren estas músicas?
> R: Esa es un misión que tenemos… para mí es un compromiso hacer notar que la música p'urhépecha pues vale igual que la música de Mozart y más porque es de nosotros... (Entrevista a integrante de la banda ECOR, 24 años de edad, clarinete y piano, 2005).

El CECAM a pesar de su importancia suele atravesar por momentos difíciles para pagar maestros, comprar instrumentos, material didáctico, afinación de pianos, etcétera.

> Arturo: No hay convenios ni nada oficial, si hay recursos se apoya, si no hay recursos no se apoya, esto ha metido al CECAM en una dinámica difícil para la escuela, hay que pagar maestros, mantener el edificio y sin recursos se va derrumbando el proyecto (Entrevista a Arturo Puc, músico y profesor del CECAM, 2006).

Por otra parte se considera que el CECAM podría aspirar a tener objetivos más dirigidos a la formación de maestros y no sólo a impartir una educación centrada en aspectos técnicos:

> Julián Martínez: el CECAM en principio está bien y está descentralizado pero al no pensarse como una Escuela de Música, nos quedamos en una formación técnica y nunca vamos a formar a los *maestros* y vamos a estar a expensas de conocimientos limitados, musicalmente pobres y que sólo sirven para tocar en una banda y no para ser maestros ¡hay que apostarle más! (Entrevista a Coordinador del Programa de Educación Musical Regional, 2006).

El CECAM tiene actividades especiales como los cursos intensivos que se dan en agosto durante 5 días. A estos cursos se invitan a profesores especializados que comparten sus conocimientos tanto con los alumnos del CECAM como con otros músicos en formación de otras regiones. Los resultados obtenidos de esta semana intensiva se presentan al público en general tanto en los salones del CECAM como en espacios públicos del pueblo (plazas, auditorio, etcétera). Para estas exhibiciones se abre una invitación al pueblo, familiares y autoridades para que asistan y conozcan las actividades que los músicos realizan en el CECAM. Los cursos intensivos de agosto permiten por un lado que los músicos estudiantes

conozcan nuevas técnicas, formas musicales, conocimientos musicales, u otros ritmos como sucedió cuando asistió el músico de jazz Juan Alzate. Por otro lado estos cursos les permiten interactuar y conocer músicos de otras regiones, sus distintas costumbres culturales y estilos musicales.

Además de lo anterior, cada fin de semestre los estudiantes dan audiciones en las capillas del pueblo. Esta actividad ha sido promovida con la finalidad de que las y los jóvenes pierdan el miedo a tocar en público y para establecer un puente de comunicación con la gente del pueblo.

Ser un buen músico

Toda educación musical, formal o no, tiene un ideal a alcanzar. Este ideal construye y define un *ethos* y la imagen de lo que sería un *buen músico*. Al estar investigando sobre los aspectos de la educación musical p'urhépecha me di cuenta de que los músicos siempre hablaban lo que está bien o lo que está mal para ser músico. Por ello era importante comprender ¿qué significa ser un buen músico.

Diferentes respuestas podemos escuchar. Se coincide en que el buen músico no sólo debe saber tocar un instrumento sino que *ser un buen músico* es una identidad mucho más compleja. Un buen músico debe saber: solfeo, conocer sobre los músicos e historia de su región, la historia de los instrumentos y la música tanto p'urhépecha como de otros lados, saber interpretar diferentes estilos y poder combinarlos, debe poder tocar música clásica, regional pero también comercial por si se la pide el público y algo de lo más interesante que podemos oír es que el buen músico debe saber compartir sus conocimientos.

> Laura: Un buen músico no sólo sabe ejecutar virtuosamente algún instrumento, uno debería tener conocimientos generales y de la comunidad y región de donde viene uno... (Entrevista a estudiante del CECAM, 20 años, piano y trompeta, 2006).

> Armando: Tocar un instrumento pero bien, aunque sea sencillo, afinado, aunque el instrumento esté feo pero que se escuche bonito... que no se conforme con tocar, ser un buen músico es no ser egoísta... que comparta todo lo que ha aprendido aunque sea poquito pero que lo comparta y que se interese en estudiar el porqué de los instrumentos... la historia de los instrumentos para saber los estilos y saber por lo que han pasado otros que están en la música para poder valorar las composiciones que hay... (Entrevista a profesor del CECAM, 27 años, 2006).

> Arturo: el buen músico es el que toca diferentes estilos… no se si es por mi formación de compositor pues siempre estoy buscando qué combinaciones de sonoridades podrían dar otro resultado… el músico también es alguien que transforma a su sociedad y a sí mismo, el músico tiene un poder de influencia en su comunidad y puede decir: -mira, soy alguien que con mi música y talento puedo empezar a generar cambios para mí mismo, mi familia y mi sociedad- eso es lo que hay que ir viendo… (Entrevista a Arturo Puc, músico y profesor del CECAM, 2006).

> Aurelio: Yo les digo a mis hijos ¡toquen música buena! Porque un buen músico debe tocar *La pajarera, La quinta sinfonía de Beethoven*… no sólo canciones porque esos son los músicos líricos… el músico debe tocar buena música que sepan leer el papel, pero también saber tocar música comercial por si le dicen que la toquen… pero saber solfeo. Mis nietos me dijeron: -vamos a aprender música, cómpranos el instrumento- No, -les dije-, primero solfeo porque el instrumento lo aprendes en un ratito y ¡el solfeo no!, hay que estudiar y haber si la haces… que sepan leer… (Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la banda *Flor de Chirimoyo*, 2006).

Radio XHTIN: espacio sonoro para la música tradicional en Tingambato

La XHTIN 90.7 de la FM*: la voz de Cumburinda*, es la radio comunitaria de Tingambato. Esta radio como otras radios comunitarias del país ha recorrido un largo y sinuoso camino burocrático para conseguir el permiso. Obtener el permiso les llevó ¡nueve años! de trámites y viajes a la ciudad de México. La necesidad por difundir las costumbres y el aprecio por el pueblo fueron los motores para no cejar en este objetivo y contar con una radio propia como la tiene Cherán:

> Maestro Rey: La radio surge a raíz de querer difundir las costumbres y tradiciones de Tingambato, a una población de unos 11,500 habitantes… también se trata de rescatar la lengua p'urhépecha en este pueblo donde hace muchísimos años se perdió. Entonces surge la idea de hacer radio, pero primeramente fue un centro de producción radiofónica para retroalimentar la programación de la XEPUR: la voz de los purhépechas de Cherán. Estamos hablando de 1990. En 1996 o 97 surge la idea de hacer una radio comunitaria con el fin de que aquí mismo se difundieran las tradiciones y costumbres de Tingambato. Se expuso ante el cabildo del municipio la idea de tener una radio comunitaria y para lo cual ellos aprobaron esta idea y se hicieron algunas pruebas y se compró lo necesario para hacer una radio pequeña, una radio experimental y así se realizó con la asesoría de la XEPUR.
> Más tarde el INI (Instituto Nacional Indigenista) nos comenzó asesorar para hacer las gestiones necesarias ante la Secretaría de Comunicaciones y Transportes. Se hicieron varias gestiones ante el gobierno federal fueron tres proyectos a su vez: proyecto de radio de Huecorio, municipio de Pátzcuaro, el

> proyecto de la radio Zacán, municipio de los Reyes y el proyecto de la radio de Tingambato. Después de hacer varios trámites se dio el permiso el 29 de marzo del año del 2005 en la ciudad de México. Tardó bastante desde 1997 haciendo las gestiones necesarias (Entrevista al coordinador de la radio, 2006).

La XHTIN es una radio de espacios pequeños en comparación con la radio XEPUR de Cherán. Se encuentra ubicada en el primer piso de un edificio dedicado a otras actividades como alfabetización, formación musical, etcétera. En su pared exterior tiene plasmada una pintura mural donde aparece la pirámide de *Tinganio* y al fondo el cerro Cumburinda, ambos símbolos de la identidad tingambateña. Cuenta con una cabina de locución donde hay un anuncio que solicita guardar silencio mientras hay transmisión y otro espacio contiguo a la cabina donde se realizan operaciones administrativas. Al lado hay un cuarto, que cumple la función de una modesta fonoteca, ya que cuenta con materiales discográficos antiguos, muchos de ellos en formato L.P. de material musical variado, aunque aún falta poner etiquetas y organizar todo este material.

La XHTIN funciona de 3 a 9 de la noche y pretende ser una radio distinta a las radios comerciales y masivas. Se considera como una radio de carácter cultural y no comercial donde la gente puede participar a partir de lo que sepan, artesanía, cultivo de plantas medicinales, etcétera. El maestro Rey, quien encabeza al equipo de la radio, me recibe para contarme sobre la titánica labor de participación comunitaria a favor de la cultura p'urhépecha. La gente que participa en la radio no tiene un salario, ni ningún tipo de compensación económica; situación que se considera que es de desventaja para los participantes sin embargo están muy comprometidos con el proyecto de la radio y muy gustosos de participar. Él mismo cuenta porque le gusta participar en esta radio comunitaria:

> Georgina: Si el trabajo en la radio no es remunerado ¿por qué lo hace?
> Rey: Porque me gusta… yo dejo otros quehaceres, tengo una huertita, pero la dejo por estar aquí; porque me gusta la radio pero a la vez la satisfacción de estar haciendo algo por la población. Muchas veces nos felicitan por estar haciendo algo diferente a las radios comerciales. <u>Esa es mi satisfacción hacer algo diferente</u> (Entrevista al coordinador de la radio, 2006).

Los músicos muchas veces participan en otras actividades a favor de la vida cultural de su pueblo y el maestro Rey es un ejemplo de ellos. La convicción de hacerlo tiene sus orígenes cuando él sale de Tingambato a estudiar música a la ciudad de Morelia:

Georgina: ¿Usted también es músico?
Rey: Yo empecé a los 17 años, pues ya grande, a entrar al mundo musical. Me fui a Morelia porque no tenía secundaria, anteriormente la gente que salía a estudiar era muy esporádica… yo terminé mi primaria en Tingambato y me fui a Morelia y entré a la Escuela de Bellas Artes a estudiar solfeo. Me iba 3 días allá a estudiar y tres días me venía a trabajar en una huerta con el azadón y machete. Trabajaba jueves viernes y sábado en una huerta y con lo que me pagaban me iba a estudiar tres días a Bellas Artes a Morelia. Los tres días los aprovechaba al máximo…
Georgina: ¿Cómo se interesó usted por la música?
Rey: por mis abuelitos, mi abuelito era organista del pueblo y él me dio las primeras lecciones de violín y después en Bellas Artes en Morelia aprendí el clarinete, el solfeo y saxofón. Yo tocaba en la banda de aquí la Flor de Chirimoyo, cuando se hizo la primera grabación… yo tocaba con las bandas y las orquestas. Tocaba el saxofón y violín yo toqué con una orquesta de San Felipe de los Herreros y a la fecha todavía me invitan y también con la Orquesta de Quinceo que dirigía el maestro Francisco Salmerón (Entrevista al coordinador de la radio, 2006).

Las radios comunitarias locales son el único medio de difusión constante de la música tradicional p'urhépecha ya que las radios comerciales existen por el mercado y el negocio de empresarios por lo tanto no les interesa transmitir música para públicos minoritarios pues no hay ganancias económicas:

Georgina: ¿Cómo ve la situación de la música tradicional regional en las radios comerciales?
Maestro Rey: Veo muy pobre la difusión de la música autóctona porque las radios comerciales se mantienen del tiempo de difundir lo que sea porque los radiodifusores comerciales cobran por segundo o minuto. La música tradicional <u>no es comercial</u>, es cultural, por lo que a los radiodifusores comerciales no les conviene difundir un son o una pirekua si no se les paga la difusión de este espacio musical. En la radio comunitaria <u>no</u>, pues difundimos la música propia e indígena de otros estados.
Georgina: Entonces podríamos decir que sin estas radios sería imposible oír la música tradicional regional en la radio…
Maestro Rey: Si, porque la música tradicional autóctona ocupa tiempo y no les conviene a las radios comerciales nada p'urhépecha porque nadie les va a pagar. Los compositores p'urhépechas no tienen dinero para pagarlo… (Entrevista al coordinador de la radio, 2006).

La música p'urhépecha es considerada un símbolo de la identidad p'urhépecha de Tingambato y tiene el mismo estatus que la lengua p'urhépecha. Si no se tocara esta música la pérdida sería del mismo impacto cultural que perder una lengua:

Maestro Rey: Aquí hace muchos años se hablaba p'urhépecha, todavía hay gente que lo entiende pero no lo habla… pues de alguna forma se ha mantenido el gusto por escuchar la música p'urhépecha. Mucha gente tiene su

> material discográfico, sus cintas en su casa por lo que se mantiene el gusto por esta música. También se oye música indígena de otros estados… y las bandas culturales de música interpretan la música p'urhépecha y los que tocan instrumentos de cuerdas también la tocan… hay gente de las nuevas generaciones que aún componen música p'urhépecha tradicional. A pesar de que el p'urhépecha no se habla, la música p'urhépecha no se ha perdido aquí aunque sea instrumental, aunque no sea cantada se sigue manteniendo aquí en Tingambato (Entrevista al coordinador de la radio, 2006).

El estilo musical es una manera de diferenciarse de otros pueblos p'urhépecha. Para ejemplificar esta diferencia, el maestro Rey, me muestra una serie de discos antiguos de música p'urhépecha y pone en su tocadiscos un L.P. que incluye un sonecito llamado el *Triunfo de Leco* interpretado por la banda *La Michoacana* de Ichán. Según me indica, a través de este son se puede notar la forma particular de interpretar la música en la zona de la Cañada. El compositor de este sonecito era José Cruz Jacobo de Sevina. Después de escuchar este sonecito, el maestro Rey, saca de entre los múltiples discos que tiene en sus cajas, otro L.P. y me muestra cómo suena distinto el mismo sonecito pero interpretado por una banda de Tingambato. De esta forma deja claro que la música se siente y se interpreta de manera diferente en cada población p'urhépecha.

Vivir la vida para la música

Tingambato ha dejado de usar la lengua p'urhépecha y para muchos esto es un factor que determina que Tingambato ya no sea p'urhépecha. Sin embargo, como hemos revisado a lo largo de este texto la identidad indígena p'urhépecha se experimenta de muchas otras formas. La música tradicional es una de esas formas. Esta música por lo tanto ocupa un lugar relevante para que la gente y específicamente los músicos se autodefinan como p'urhépecha. Esta música les vincula afectiva y simbólicamente con imágenes, lugares, sabores, olores, costumbres, historias, relatos, etcétera.

Las bandas de viento, las bandas culturales, se convierten en espacios de identidad. Grupos donde cada participante encuentra sentido a su vida vinculada a una colectividad. Sin embargo participar en las bandas culturales no es un *proceso natural ni personal* sino social. El proceso de elección de participar en una banda cultural requiere de instituciones familiares, educativas o culturales a través de las cuales niños y jóvenes se aproximen a la música tradicional. Para que la música tradicional y las bandas culturales *sean una opción* a elegir, deben existir las condiciones necesarias en el contexto de la elección

En este sentido las fiestas patronales son un importante medio para experimentar esta música. Las fiestas son el elemento constante que describen los entrevistados sobre cómo *surgió* su gusto tanto por tocar un instrumento, por la música clásica y tradicional p'urhépecha como por participar en las bandas culturales. Al presenciar una actuación de las bandas culturales en alguna celebración o fiesta patronal del pueblo de Tingambato los niños y jóvenes deciden participar en las bandas. Las fiestas son entonces un momento y espacio fundamental para difundir la música tradicional y las bandas culturales. En Tingambato se ha impulsado esta iniciativa de que en sus fiestas patronales o ferias comunales como la *Feria del Geranio*, se dedique un día a la música tradicional p'urhépecha y clásica. Este hallazgo es resultado de la exigencia de músicos y gente interesada en que esta tradición musical prevalezca.

Otro medio potentísimo para la construcción de los *gustos musicales* es la radio. La radio está ampliamente dirigida hacia la música comercial y a reproducir las imágenes, valores,

ritmos y estéticas hegemónicas. Así, muchos niños, niñas, jóvenes y adultos están más interesados en oír y consumir música de la banda el Recodo o la Arrolladora que la música tradicional.

El repertorio musical interpretado por las bandas se va moldeando en función de un mercado y un público expuesto, constantemente a los grandes medios de comunicación que muy pocas veces incluyen en su programación, a las músicas tradicionales de los pueblos indígenas. Los integrantes de las bandas, los músicos, también son parte de esta sociedad *mediatizada* y también definen sus gustos musicales a partir de lo que oyen y ven en estos grandes medios. Los medios masivos de comunicación construyen (o destruyen) los gustos musicales y como sabemos cada gusto musical está asociado a un estilo de vida donde se jerarquizan las relaciones sociales.

Las radios comunitarias como la XEPUR, de Cherán, o la XHTIN de Tingambato son prácticamente los únicos medios de comunicación que transmiten esta música. Las radios comunitarias se convierten en la única alternativa musical para difundir y recrear la música tradicional p'urhépecha.

La educación musical es otra manera de aproximar a las personas a la música tradicional. En el caso de las bandas, los niños, niñas y jóvenes que participan en ellas no sólo tienen una formación musical sino también una formación de identidad cultural. Esta formación musical les permite conocer más sobre su pueblo y el pueblo p'urhépecha. Aprender la música en su propio contexto cultural, es vivirla como una tradición más que como un espectáculo o un sistema de notación. En las bandas se aprende que esta música está inserta en una comunidad cultural y es producto de la historia del pueblo p'urhépecha.

Hay una relación directa entre la educación, el sentirse p'urhépecha y la valoración positiva de la música tradicional. Estudiar la música p'urhépecha con la banda es una experiencia de identidad, una experiencia que da forma y definición a las personas. Tingambato al contar con el CECAM se ha beneficiado en varios sentidos: por un lado sus pobladores tienen fácil acceso a una formación musical sistematizada, a un espacio intercultural donde se encuentran con jóvenes de otras regiones de Michoacán y otros estados del país; hecho que facilita el intercambio de experiencias musicales y culturales. El CECAM no sustituye la educación musical que pueden recibir los músicos en su propia banda ni debe generar una

competencia desigual. La formación musical que existe a través de las propias bandas es tan importante como la formación escolarizada. Cada espacio se preocupa por aspectos distintos: técnica y conocimientos musicales, o bien los aspectos sociales y culturales. Los jóvenes en el CECAM conocen otras formas musicales, principalmente, la música clásica europea con la finalidad de tener herramientas para salir y participar en distintos eventos, o bien conseguir un trabajo como profesores en alguna institución ya que el CECAM otorga al finalizar los estudios un título avalado por la Secretaría de Educación Pública.

En la banda los participantes aprenden *los sentimientos propios* de la música p'urhépecha, *el sabor del pueblo*, los momentos en que esta música debe tocarse, su sentido social y la historia de esa música. En las bandas se aprenden las particularidades de la propia música que son las que les dan una identidad musical propia y que difícilmente podrían aprender en un conservatorio de música.

Tanto el CECAM como las bandas culturales forman parte de los distintos espacios necesarios para la producción y reproducción de esta importante tradición musical. La falta de alguno de ellos sería una verdadera pérdida.

La participación en las bandas culturales va más allá de ganar dinero. Participar en una banda de viento aporta muchas satisfacciones en la vida de sus integrantes. Participar en una banda de viento es una forma de conocer otros lugares, otras bandas y otras personas. Las bandas son una manera de enriquecerse culturalmente, de conocer a los pueblos p'urhépecha, sus diferentes regiones y costumbres pero también otras partes de México y a lo mejor salir a otro país. Si participar deja muchas satisfacciones también hay que responder a otras obligaciones sociales como los estudios lo que implica una *buena* organización del tiempo.

Por otra parte las bandas también nos permiten comprender los cambios sociales y económicos que va experimentando el pueblo de Tingambato. Hasta hace unas décadas las bandas de viento estaban conformadas por personas de diversas edades: niños, jóvenes, adultos y ancianos. Muchos de ellos dedicados al trabajo de la tierra, albañilería, obreros, carpintería, etcétera. Actualmente en Tingambato esta formación intergeneracional es prácticamente inexistente. Las edades de los integrantes de las bandas oscilan entre 15 y 35 años y muchos de estos jóvenes son estudiantes. Este cambio en los integrantes de las

bandas no es una situación única de Tingambato y nos hablan de los procesos de globalización cultural que se viven en Tingambato y la región P'urhépecha. La convivencia intergeneracional que antes se daba en las bandas, más propia de las culturas rurales, indígenas y campesinas, ha cambiado especialmente en las bandas comerciales, hacia la especialización de las actividades y agrupación homogénea por edades y ocupación; con vínculos menos fuertes o mediados por la racionalidad económica y un contrato laboral. Esto nos lleva a observar prácticas sociales más propias de grupos urbanos.

Las bandas de música comercial buscan parecerse a las de los grandes medios de comunicación. Imitan edades de integrantes, estética, vestuarios, actitudes, gestos, movimientos corporales, repertorio musical, temas y letras de las melodías. Este cambio se ha convertido en una problemática social en la región p'urhépecha, pues como describimos, los jóvenes suelen *expulsar* a los viejos de las bandas; o bien los viejos suelen irse porque ya no se sienten a gusto con la banda y sus nuevas formas de presentarse en público, su música, sus vestuarios, escenarios, marketing, etcétera.

Por otra parte, la identidad cultural, vista como experiencia y no como algo dado de una vez y para siempre, nos permite entenderla como un proceso abierto e infinito. Capaz de renovarse y reactualizarse pero también posible de difuminarse en la vida fugaz moderna. La identidad cultural *como experiencia* nos permite ser partícipes de ésta sin haber nacido en esa comunidad o pueblo p'urhépecha. Durante la realización de esta investigación solía preguntarme: si yo no soy p'urhépecha entonces ¿por qué esta música me *dice* tanto? ¿por qué me siento parte de ella? ¿cómo llegó a gustarme si no crecí con ella? No tengo una respuesta clara. Sólo sé que una vez que *oí* y *viví* esta música con su gente y sus costumbres, yo ya no soy la misma. Mi identidad personal no es la misma de antes, ha cambiado y esta música forma parte de mi vida también.

Quiero cerrar este libro con algunas frases que los músicos me regalaron durante las entrevistas.

Vivir la vida para la música quizás era la frase y el sentimiento que más prevalecía entre ellos. Elegir a la música como forma de vida, tal vez sea una elección difícil en una sociedad de mercado como la nuestra. Sin embargo a través de sus frases los músicos nos hacen reflexionar sobre la vital importancia que tiene la música, y en particular la música

tradicional p'urhépecha, para mantener viva a la persona y a todo un pueblo.

De ahí la importancia también de defender el derecho que tienen los músicos y los músicos tradicionales a *vivir su vida para la música*:

> Arturo: La música tiene presencia en eventos importantes de la vida del hombre. Tenemos música desde que nacemos hasta que morimos, para la boda, el bautizo, para cuando te van a enterrar… hay que buscar formas para seguir conviviendo con la música en vivo, abrir esos espacios… Somos seres musicales por excelencia lo cual debemos revalorar la música… (Entrevista a Arturo Puc, músico y profesor del CECAM, 2006).

> Armando: Yo creo que la música tiene que ver con todo, no hay alguien que se la pase un día sin haber escuchado una melodía aunque no te dediques a la música la gente tiene sus discos y enciende la radio... sin la música seríamos demasiado tristes... (Entrevista a profesor del CECAM, director de la banda La Odisea, 27 años, 2006).

> Georgina: ¿Usted siente que la música es parte de su vida?
> Aurelio: ¡Uy! Yo sin la música,- mire-, yo tengo unos discos que grabamos y casets con el maestro Eliseo, tengo de esos discos compactos de otras bandas de fuera y grabé con aquellas bandas y anduve en grupos, en conjuntos, tengo fotografías, yo participé en muchos grupos. Cuando ingresé a las orquestas dejé el campo… a mí me fue muy bien, yo con la música formé a mis hijos y pues nos hicimos vivir más o menos… gracias a la música he tenido lo que Dios me ha socorrido pero ¡gracias a la música!. Yo digo que la música le da ¡todo a uno! pero también pienso que a la música hay que darle también ¡todo! ¡todo!... (Entrevista a iniciador de la Flor de Chirimoyo, 76 años, toca el saxofón, 2006).

> Rey: A mi me gusta mucho la música p'urhépecha, pues al irme a tocar con las orquestas, la música p'urhépecha es parte de mi vida, el día que yo no pueda tocar me voy a morir pues yo disfruto mucho tocando… (Entrevista a coordinador de la radio XHTIN, violín, 2006)

> Rosalinda: ¡También conocer cada instrumento que son tan hermosos! Y uno cuando está estudiando con "x" instrumento como que uno está conversando con ellos y siento como que me transporta a otro mundo, es cuando siento mucho querer por la música porque todo el sufrimiento que uno tiene en la vida ahí se va calmando… (Entrevista a integrante de la banda del CECAM, saxor alto, 2006).

> Georgina: Si te alejáramos de tu banda ¿qué pasaría?
> Guadalupe: Lloraría, yo creo que me enfermaría… antes de novio o de otra persona yo creo que quiero más a la música, si me das a escoger entre novio y la música yo escogería la música… (Entrevista a integrante de la BIT, 20

años de edad, 9 años tocando, saxhorn y tuba, 2006).

Georgina: ¿Qué sería Tingambato sin sus bandas?
Saúl: No sería lo mismo, se acabaría y perdería el pueblo pues siempre ha sido un pueblo de músicos, se acabaría, y sería algo muy triste, se perderían las tradiciones, ¡se acabaría el pueblo más bien!... mejor que sigan los jóvenes y los niños estudiando música (Entrevista a integrante de la banda Kuimburi, 22 años de edad, saxofón y clarinete, 2006).

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Víctor, 2005, "Los contextos simbólicos y sociales de la música indígena del noroeste de México", *Boletín oficial del INAH,* enero-marzo, p. 25-30.

Aguilar, Claudia, 2000, "Anuncia Culturas Populares apertura de una escuela de música en Tingambato", *La Voz de Michoacán*, miércoles 26 de enero, pp.1c-2c.

Alonso, Marina, 2005, "La invención de la música indígena de México", *Boletín oficial del INAH,* enero-marzo, pp. 46-56.

Álvarez, Lucía y Becerra, Gabriela (1990), "Totontepec mixe: ser banda", en, Herrera, Julio (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena,* México, D.F., INI, vol. 1, pp. 95-98, 2002.

Anónimo, 1570, *Relación de Michoacán,* Madrid, Dastin, 2002.

Attali, Jaques, 1977, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, D.F.: Siglo XXI.

Blacking, John, 1967, "El análisis cultural de la música", en, Cruces, Francisco y otros (eds.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, pp. 181-202.

Blacking, John, 1973, "How musical is man?" *Desacatos. Revista de Antropología social,* No. 12, p.149-162, Otoño, 2003.

Barbosa, Alma, 2005, *Cerámica de Tlayacapan, estética e identidad cultural*, Cuernavaca, UAEM; Ediciones Mínimas.

Barker, David, 1999, *Television, globalization, and cultural identities*, Gran Bretaña, Open University, McGraw-Hill, 2003.

Barrera, David, 1990, "Los moros de Tingambato. Retrato", en, Herrera, Julio (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena,* México, D.F., INI, 2002, pp. 99-104.

Barrera, Alfredo y Granados, Alfredo, 1997, *Instrumentaciones de música p'urhépecha para banda de viento*, Cuaderno de musicología, No. 10, Morelia, IMC.

Bauman, Zygmunt, 1999, *La cultura como praxis*, Barcelona, Paidós, 2002.

Bonfill, Guillermo, 1987, *México profundo. Una civilización negada,* México, D.F., Grijalbo, 1994.

Borrás, Gérard, 2000, “Músicas tradicionales y dinámicas sociales entre los aymaras del altiplano boliviano”, en, Borrás Gérard (comp.) M*úsicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 49-62.

Bourdieu, Pierre, 1988, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto,* Madrid, Taurus.

Bourdieu, Pierre y Wacquant, Lloyd, 1994, *Per a una sociologia reflexiva,* Barcelona, Herder.

Calderón, Nelly, 2007, “Música p’urhépecha y su difusión masiva: entre el sentimiento y la hibridación”, *Boletín Oficial del INAH*, septiembre, pp. 134-140.

Camacho, Camilo, 2005, “El cambio sonoro de la música sacra. Algunos ejemplos entre los pueblos indígenas”, *Boletín Oficial del INAH*, enero-marzo, p. 9-13.

Campos, Rubén, 1928, en: Barrera, Alfredo y Granados, Alfredo, 1997, *Instrumentaciones de música p’urhépecha para banda de viento*, Cuaderno de musicología No. 10, Morelia, IMC.

Carrillo, Alberto 1993, *Michoacán en el otoño del siglo XVII*, Michoacán, Colegio de Michocán.

Carvalho, Jorge de, 2004, “La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas”, en, Martí, Joseph y Martínez, Silvia (Eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SIbE*, Madrid, Ministerio de cultura, pp. 37-54.

Castilleja, Aída y Cervera, Gabriela 2005, “Entre la comunidad y la región. Relaciones interétnicas e identidades en la región purépecha”, en, Bartolomé, Miguel (Coord.), *Visiones de la diversidad: relaciones interétnicas e identidades indígenas en el México actual,* México, D.F., INAH, Vol. IV, pp. 217-289.

Cortés, Juan Carlos, 2007, “Historia de dos nombres: tarascos y purépechas”, en, Márquez, Pedro, (ed.), *¿Tarascos o p’urhépecha? Voces sobre antiguas y nuevas discusiones en torno al gentilicio michoacano,* Michoacán, UMSNH; UIIM; COLMICH; Grupo Kw’aniskuyarhani de Estudiosos del Pueblo P’urhépecha; Fondo Editorial Morevallado, pp. 53-65.

Cortés, Noel, 1988, “Eliseo Cortés Hernández”, *Cuaderno de Musicología No*. 4, Morelia, UMSNH, pp. 157-158.

Cortés, Raúl, 2003, “Orígenes y proyecto de la nación p’urhépecha”, en, Paredes, Carlos y Terán, Marta (Coords.) *Autoridad y gobierno indígena en Michoacán,* México, COLMICH; CIESAS; INAH; UMSNH.

Chamorro, Arturo, 1986, “Sincretismo y cambio en la formación de la música purepecha”, en, Carrasco, P. (coord.): *La sociedad indígena en el centro y occidente de México*, México, El colegio de Michoacán. PAGINAS

Chamorro, Arturo, 1994, *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p’urhépecha*, Zamora, El colegio de Michoacán.

Dájer, Jorge, 1995, *Los artefactos sonoros precolombinos. Desde su descubrimiento en Michoacán*, México, D.F., FONCA. ELA

Dimas, Néstor, 1989, “La ecología en la música p’urhépecha”, en, Herrera, Julio (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena,* México, D.F., INI, vol. 1, pp. 59-64, 2002.

Dimas, Néstor, 1995, *Temas y textos del canto P’urhépecha,* Michoacán, El Colegio de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura.

Díaz, Rodrigo, 1993, “Experiencias de identidad”, *Revista Internacional de Filosofía Política*, vol. 2, pp. 63-74.

Doubleday, Veronica, “The frame drum in the Middle East: Women, musical instruments and power”, en, Post Jennifer (Ed.), *Ethnomusicology. A contemporary reader*, London, Routledge, pp. 109-134.

Dubar, Claude, 2000, *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2002.

Gobierno del estado de Michoacán, 2000, *Enciclopedia de los Municipios de Michoacán*, en www.municipiosmich.gob.mx/tingambato

Eriksen, Thomas, 1993, *Ethnicity and nationalism. Anthropological perspectives*. Londres, Pluto Press.

Fierro, Ulises, 2005, “Los sonidos del *huentli*. La música de viento: su simbolismo, su función ritual y terapéutica entre los nahuas de Morelos”, *Boletín oficial del INAH,*

enero-marzo, pp. 40-45.

Flores, B. Georgina, 2007, “Tradición y modernidad en la Fiesta Mayor de Gracia, Barcelona”, *Revista de Antropología Experimental*, No. 7, pp. 19-36.

Flores, B. Georgina, 2008, “Música y cultura: Fenómenos sonoros”, *Hypatia*, Abril-junio, No. 26, pp. 2-3.

Flores, Felipe y Ruiz, Rafael, 2001, “Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca”, *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, Núm. 22, pp. 30-43.

Frith, Simon, 1996, “Música e identidad”, en Hall, Stuart y du Gay, Paul (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pp. 181-214.

Geertz, Clifford, 1973, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1991.

García, Ismael, 2004, *Alonso Mariano,* México, D.F., CONACULTA.

Goffman, Erving, 1987, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1959.

Goldáraz, Javier, 2004, *Afinación y temperamentos históricos,* Madrid, Alianza.

Harris, Marvin, 1973, *Raza y trabajo en América.* Buenos Aires, Siglo Veinte.

Hernández, César, 2003, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México, CIESAS; El Colegio de San Luis; Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.

Hernández, José, 1997, “Presentación”, en, Ayuntamiento de Tingambato, *Tingambato en el 120º aniversario de la elevación a municipio (1877-1997),* Morelia, Jitanjáfora, pp. 9-11.

Hill, Christopher, 1972, *The world turned upside down. Radical ideas during the English revolution*, Harmonsdsworth, Penguin, 1975.

Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence, 1983, *The invention of tradition*, Cambridge, University of Cambridge, 1984.

INI, 1984, “La música: tradición milenaria de un pueblo indígena”, en, Herrera, Julio (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena,* México, D.F., INI, vol. 1, pp. 39-41, 2002.

Jacinto, Agustín, 1981, “La visión del mundo y de la vida entre los purépecha”, en, Miranda,

F. (Ed.), *La cultura Purhé. II Coloquio de Antropología e historia regionales*. Michoacán, Colegio de Michoacán. FONAPAS.

Jardow-Pedersen, Max, 2006, *Música en la tierra Mazahua*, México, D.F., CONACULTA.

Jenkins, Richard, 2004, *Social identity,* Londres, Nueva York, Routledge.

Keyes, Cheryl, 2006, "Empowering self, making choices, creating spaces: black female identity via rap music performance", en, Post Jennifer (Ed.), *Ethnomusicology. A contemporary reader*, London, Routledge, pp. 97- 108.

León, Nicolás, 1903, *Los tarascos,* México, D.F., Innovación, 1979.

León, Ricardo, 1993, *Evangelización y consolidación de la Iglesia en Michoacán 1525-1640,* Tesis de Licenciatura, Universidad Michoacana.

León-Portilla, Miguel, 2007, "La música en la literatura náhuatl", *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, no. 103, julio-septiembre, pp. 8-36.

López Austin, 2001, "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en Broda, Johanna y Félix Báez, Jorge (coord.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, CONACULTA, FCE, pp. 47-65.

Márquez, Pedro, (ed.), 2007, *¿Tarascos o p'urhépecha? Voces sobre antiguas y nuevas discusiones en torno al gentilicio michoacano,* Michoacán: UMSNH; UIIM; COLMICH; Grupo Kw'aniskuyarhani de Estudiosos del Pueblo P'urhépecha; Fondo Editorial Morevallado.

Merriam, Alain, "Usos y funciones de la música" en, Cruces, Francisco y otros (eds.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, pp. 275-296.

Merriam, Alain, 1964, en, Reynoso, Carlos, 2006, *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización,* Buenos Aires, Complejidad Humana, Vol. 1.

Mulhall, Stephen y Swift, Adam, 1996, *El individuo frente a la comunidad*, Madrid, Temas de Hoy.

Muñoz, Alfonso, 2006, "Migración, música e identidad. El caso de los zapotecos inmigrados a ciudad Nezahualcóyotl" en, Híjar, Fernando (coord.), *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, México, D.F.: CONACULTA, pp. 181-218.

Nava, Fernando, 1999, *El campo semántico del sonido musical p'urhépecha,* México,

INAH.

Negus, Keith, 1999, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Barcelona, Paidós.

Núñez, José, 2007, "Increíble ignorancia de los que se hacen llamar purépechas", en, Márquez, Pedro, (ed.), *¿Tarascos o p'urhépecha? Voces sobre antiguas y nuevas discusiones en torno al gentilicio michoacano*, Michoacán, UMSNH; UIIM; COLMICH; Grupo Kw'aniskuyarhani de Estudiosos del Pueblo P'urhépecha; Fondo Editorial Morevallado, pp. 191-192.

Ochoa, Álvaro, 2005, *Mitote, fandango y mariacheros*, México, Colegio de Michoacán, CUSH, Casa de cultura del Valle de Zamora, Gráfica nueva.

Ohi, Kuniaki, 2005, *Tinganio. Memoria de un sitio arqueológico de la Sierra Purepecha.* Kyoto, Pueblo de Tingambato, Universidad de Estudios Extranjeros de Kyoto.

Okamura, Jonathan, 1981, "Situacional ethnicity", *Ethnic and racial studies,* Vol. 4, No. 4, pp. 453-465.

Palma, Marcela, 1985, "Poetas cantores", en, Herrera, Julio (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena,* México, D.F., INI, vol. 1, pp. 197-200, 2002.

Piña, Román y Ohi, Kuniaki, s/f, *Exploraciones arqueológicas en Tingambato, Michoacán*, México, INAH.

Plascencia, Carlos, 1989, "La música en las estaciones del INI", en, Herrera, Julio (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena,* México, D.F., INI, vol. 1, pp. 235-236, 2002.

Próspero, Hilda, 1997, "Salvador Próspero de Tingambato", en, Ayuntamiento de Tingambato, *Tingambato en el 120º aniversario de la elevación a municipio (1877-1997),* Morelia, Jitanjáfora, pp. 11-19.

Próspero, Zumac, 1997, "Tingambato: las tierras comunales y su bosque ante la inversión extranjera (1897-1911)", en, Ayuntamiento de Tingambato, *Tingambato en el 120º aniversario de la elevación a municipio (1877-1997)*, Morelia, Jitanjáfora, pp. 34-112.

Próspero, Salvador, 1990, "Costumbres festivas de los p'urhépecha en Michoacán", en

Obras del maestro Salvador Próspero Román, Morelia, Instituto de Cultura, pp. 47-49.

Próspero, Salvador, 1987, *La música p'urhépecha en Michoacán*, Morelia, UMSNH.

Quijano, Aníbal, 2003, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en Lander, Edgardo (Comp.) 2003, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas,* Buenos Aires, CLACSO; UNESCO, pp. 201-246.

Ramos, José, 2004, *XEPUR, La Voz de los Purépechas*, México, CDI.

Reily, Suzel, 2003, "Más allá del nacionalismo: trayectorias etnomusicológicas en Brasil", *Desacatos. Revista de Antropología social,* no. 12, p.11-23.

Resendiz, Salvador, 1989, *Cuenca del río Tepalcatepec,* México.

Resendiz, Salvador, 1988, *Michoacán y sus municipios,* México.

Reynoso, Carlos, 2006, *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires, Complejidad Humana, Vol. 1.

Román, Pedro, 1997, "Tingambato en la actualidad", en, Ayuntamiento de Tingambato, *Tingambato en el 120º aniversario de la elevación a municipio (1877-1997).* Morelia, Jitanjáfora, p. 25-33.

Ruiz, Rafael, 2002, *Historia de las bandas de música en México 1767- 1920*, Tesis de Maestría, UAM-Iztapalapa.

Sánchez, Jean-Pierre, 2000, "La música de los aztecas", en, Borrás, Gérard (Comp.) M*úsicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 34-48.

Santiago, Jorge, 2000, "En nombre del espíritu de los sonidos: sociabilidad musical e identidad urbana en Brasil", en, Borrás, Gérard (Comp.) M*úsicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 241-256.

Sheehy, Daniel, 2007, "¿Tacos con salsa o con catsup? Perspectivas y estrategias para la continuidad cultural", *Boletín Oficial del INAH*, no. 80, pp. 74-80.

Silvestri, Adriana y Blanck, Guillermo, 1993, *Bajtín y Vigotski la organización semiótica de la conciencia,* Barcelona, Anthropos.

Simonett, Helena, 2001, *Banda. Mexican muscial life across borders*, U.S.A., Wesleyan University Press.

Small, Christopher, 1980, *Música, sociedad, educación*, Madrid, Alianza. 2003.

Stanford, Thomas, 1985, "La etnomusicología en México", en, Herrera, Julio (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena,* México, D.F., INI, vol. 1, pp. 257-260, 2002.

Taylor, Charles, 1993, *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*, México, Fondo de Cultura Económica.

Taylor, Charles, 1998, *Fuentes del Yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona, Paidós.

Thomson, Guy, 1994, "The ceremonial and political roles of villages bands, 1846-1974", en, Beezley, William, English, Chery y French, William (eds.), *Rituals of rule, rituals of resistance*: *Public celebrations and popular culture in Mexico,* Wilmington, Scholarly Resources, pp. 307-342.

Thompson, John, 1995, *The media and modernity. A social theory of the media*. Polity Press: U. K.

Thompson, John, 1993, *Ideología y cultura moderna*, México, D.F., UAM-Xochimilco, 1998.

Trías, Eugenio, 2000, *Ética y condición humana*, Barcelona, Península.

Turrent, Lourdes, 1993, *La conquista musical de México,* México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

Ullestad, Neal, 2006, "Native American Rap and Reggae", en, Post Jennifer (Ed.), *Ethnomusicology. A contemporary reader*, London, Routledge, pp. 331-350.

Urreiztieta, Ma. Teresa y Hernández, Marisela, 1998, "La música como espacio de construcción de significados sociales", *Boletín de Investigación Musical*, Vol. 6, No. 14, Buenos Aires, Argentina, pp. 15-20.

Vázquez, Luis, 1992, *Ser indio otra vez. La purepechización de los tarascos serranos.* México, D.F., CONACULTA.

Villoro, Luis, 1998, *Estado plural, pluralidad de culturas,* México, D.F., Paidós, UNAM.

Viola, Andreu, 2001, *"¡Viva la coca, mueran los gringos!" Movilizaciones campesinas y*

etnicidad en el Chapare, Bolivia, Barcelona, Universidad de Barcelona.

Zárate, Margarita, 1998, *En busca de la comunidad. Identidades recreadas y organización campesina en Michoacán,* México, Colegio de Michoacán, UAM-Iztapalapa.

www.ccu.umich.mx/cultura/purepecha/

www.xiranhua.com

Discografía

Banda ECOR de Tingambato, Mich. Discos Alegría. 2003.

Banda La Asunción de Comachuén, Michoacán. Alborada Records. 2004.

Kenda. *Tsïtsïki P'urhé*. Kurhaa!

Kenda. *Ireteecha*. Exemultimedios.

Música P'urhépecha. Banda de Música Génesis de Huiramangaro. Antología. Vol. 4. Centro de Investigación de la Cultura P'urhépecha: UMSNH; Mariposa/Satin.

Música P'urhépecha. Antología. Vol. 5. Centro de Investigación de la Cultura P'urhépecha: UMSNH; Mariposa/Satin.

Gran Banda de Ichán, Michoacán. Antología de la Música P'urhépecha. Vol. VIII.; Centro de Investigación de la Cultura P'urhépecha: UMSNH; Pentagrama.

XEPUR, "La voz de los purépechas" P'ichpiri uanerani, cultivando amigos. Pirekuas, sones y abajeños, CDI, 1994.

Videografía

Beltrán, Octavio, 2002, *Los sonidos del museo. Registro sonoro y fotográfico de los instrumentos prehispánicos del Museo regional michoacano*. Michoacán, CONACULTA; PACMYC; UMSNH; Museo Regional Michoacano.

León, Fernando, 2001, *Caminantes*, España, Pentagrama Films.